فن الفسيفساء الرومانى

(المناظر الطبيعية)

Roman Mosaic

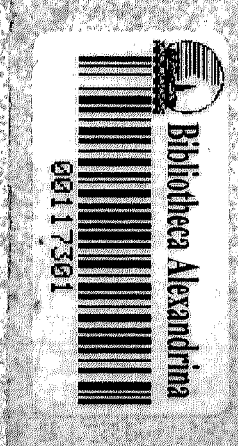
(Landscape)

إعداد

عبير قاسم

ماجيستير فى الآثار اليونانية والرومانية

الاسكندرية ١٩٩٨





ملتقى الفكر

٤٤ شارع سوتير - الأزاريطة - الاسكندرية

ت ٤٨٤٤٦٢٢



فن الفسيفساء الرومانى

(المناظر الطبيعية)

Roman Mosaic

(Landscape)

إعداد

عبير قاسم

ماجستير فى الآثار اليونانية والرومانية





تمهيـــد

على الرغم من تنوع الأبحاث و الدراسات التي شملت الفنون المختلفة في العصور المتفرقة، إلا أن موضوع الفنون يظل دائماً في انتظار المزيد و المزيد من الدراسات .

لقد كان الفن دائماً يعد مجالاً غامضاً ، يعبر عنه كل باحث من وجهة نظره الخاصة ، و التي تختلف عن وجهة نظر غيره .

و من هذا المنطلق يعتبر الفن الروماني بصفة عامة مجالاً رحباً يقدم الفرصة لكل باحثٍ و مقبلٍ على العلم ؛ أن ينهل منه كما يشاء ، فيختار ما يحبه ، و يوسع فيه مداركه ، و يتناوله بالبحث ، و الدراسة .

و على الرغم من ذلك الكم الهائل من الكتب ، و المراجع الأجنبية التي عُنيت بالفن الروماني بمختلف فروعه ، إلا أنه مع ذلك ما زال في حاجة إلى المزيد من البحث و تقصي الحقائق ، سواءً بالنسبة إلى تتبع ظاهرة ما ، أو أكثر من خلال الفنون المختلفة ، ثم القيام بالدراسات التحليلية ، و عقد المقارنات بين هذه النماذج المتنوعة ، و المختلفة عبر العصور المتلاحقة . هذا و لا سيما قلة المراجع و الكتب العربية التي تناولت الفن الروماني بصفة عامة ، و فن الفسيفساء بصفة خاصة .

و بالنسبة إلى موضوع الكتاب ، فهو يتناول التعبير عن الطبيعة من خلال فن الفسيفساء الروماني ، و يغطي تقريباً الفترة الزمنية فيما بين القرن الثالث ق.م. ، و حتى القرن الثالث الميلادي ، أو بعده بقليلٍ .

و التنوع في أماكن النماذج المختارة يوضح اختلاف ميول الفنانين في اختيار العنصر الذي يدور حوله العمل الفني ، و كذلك طرقهم المتباينة في التعبير عن البيئة المحيطة بهم .

و قد اخترت موضوع الكتاب لما له في نظري من أهمية كبرى ، حيث يتناول بلغة عربية فناً بديعاً هو فن الفسيفساء الرومانية المصورة للطبيعة الجميلة في ذلك الوقت . فالموضوع يعطي فكرة وافية عن الأنشطة الاقتصادية في مختلف البلاد ، و يقدم لمحات عن الملابس ، و الأدوات المختلفة و المستخدمة في شتى المجالات المصورة هنا ، هذا بالإضافة إلى التعرف على نوعيات كبيرة من الحيوانات

سواء المستأنسة ، أم الضارية في الأماكن المتنوعة بما يعتبر سجلاً حياً ، و مصوراً عن طيور ، و حيوانات ، و أسماك و نباتات كل منطقة .
و ينقسم الكتاب إلى خمسة أبوابٍ كبيرة ، هذا بالإضافة إلى المقدمة ، و التمهيد ، و الخاتمة . و قد اعتمدت الأبواب الأربعة الأولى منه على أساس التوزيع الجغرافي ، بينما كان الباب الخامس مختلفاً .
و تتطرق هذه الأبواب الأربعة إلى نماذج فسيفسائية من إيطاليا ، و مصر ، و منطقة شمال إفريقيا ، و غرب أوروبا ، و تطرح أمثلة ندر تناولها حتى بالمراجع الأجنبية . أما الباب الخامس و الأخير ، فنجد أنه عبارة عن دراسة مقارنة بين النماذج الفسيفسائية المختلفة ، لما يعكسه كلٍ منها من عادات ، و طرز ، و بيئة طبيعية تختلف من مكان إلى آخر ، و من فنان إلى آخر .

و قد حاولت - قدر استطاعتي - في الكتاب أن أقدم للقارئ كل ما استطيعه من معلومات حتى تتوفر لديه صورة شاملة عن المكان و الزمان و العناصر المصورة في المثال ، و ذلك كي يكون مرجعاً له ليس فقط عن فن الفسيفساء ، و إنما عن ثقافات و شعوب مختلفة .

و أشكر الله سبحانه و تعالى على نعمته عليّ ، و قد كلل جهودي بالنجاح حتى أنني انهيت هذا العمل لعله يفيد غيري أيضاً من الباحثين.

و أدين بكل شكرٍ و عرفانٍ إلى أستاذتي الفاضلة الدكتورة / سوزان الكلزة التي أشرفت على رسالتي للماجستير بكلية الآداب - جامعة الإسكندرية ، و كانت الرسالة هي التي انبثق منها هذا الكتاب .

كما أتقدم أيضاً بالشكر العميق إلى أستاذي الجليل الدكتور / فوزي عبد الرحمن الفخراني ، ذلك النهر الذي لا ينضب منه العلم أبداً .

و في النهاية ، أتقدم بأسمى آيات الشكر إلى كل من ساعدني ، و أسدى لي نصيحة مخلصة حتى استطعت أن أنجز هذا العمل المتواضع ليكون زهرة صغيرة في روضة العلم .

عبير عبد المحسن قاسم

مقـــدمة

بـــداية القـــول تـــزخر الطبيعـــة بالعناصـــر المختلفـــة التـــي جعلتهـــا مجـــالاً خصـــباً ، و مرتعـــاً رحبـــاً لكـــل متـــذوق للجمـــال ، و كـــل فنـــان ينهـــل منهـــا كمـــا يشـــاء .

فالشـــاعر يتغنـــى بمظـــاهر الطبيعـــة و كأنهـــا محبوبتـــه التـــي يناجيهـــا ، و الأديـــب يصـــف مـــا تـــراه عينـــاه مـــن ظـــواهر ، أمـــا الفنـــان أو الرســـام فمـــن فـــرط إعجـــابه بجـــده يحـــاول أن ينقـــل قـــليلاً مـــن الطبيعـــة لتكـــون شـــاهداً علـــى الورق ، أو الجـــدران ، أو بأيـــة وســـيلة أخـــرى تتـــاح لـــه و لـــو كـــانت فـــي حجـــم الإنـــاء الصـــغير ، أو ســـطح العملـــة المســـتدير ، كـــل ذلك مـــن أجـــل غايـــة واحـــدة هـــي الثبـــات و ابـــراز اعجـــابه بالطبيعـــة ، و محـــاولة تـــرجمة هـــذا الاعجـــاب إلـــى عمـــل فنـــي يبقـــى بقـــاء الزمـــن .

و التعبيـــر عـــن الطبيعـــة واســـع المفهـــوم ؛ فهـــو يشـــمل الظـــواهر الطبيعيـــة المختلفـــة علـــى سطح الأرض كالأشـــجار ، و الأزهـــار ، و الحيـــوانات ، و الطيـــور ، و النباتـــات ، و الجبـــال ، و البحـــار ، و الأنهـــار ....

و هـــذه الأخيـــرة أي البحـــار ، و الأنهـــار تـــدخلنا فـــي شـــعبة أخـــرى هـــي البيئـــة البحـــرية Seascape و التعبيـــر عنهـــا فـــي الفـــن بمـــا يعنيـــه ذلك مـــن تصـــوير للبحـــار ، و الأمـــواج ، و الأســـماك ، و القـــوارب ، و الأصـــداف ، و الشـــعب المـــرجانية ...

و تتضـــمن الظـــواهر الطبيعيـــة أيضـــاً عناصـــراً أخـــرى تختلـــف باختـــلاف الطبيعـــة المـــراد تصـــويرها ؛ فالطبيعـــة الجبليـــة تعكـــس لنـــا تناقضـــاً بيـــن الجبـــال ، و الوديـــان ، و تبـــدو عليهـــا الصـــلابة ، و تتميـــز بالحيـــوانات الصـــحراوية كالأيـــل ، و النبـــاتات الصـــحراوية الجـــافة و تخيـــم عليهـــا الألـــوان الباهتـــة التـــي تتناســـب مـــع البيئـــة الصـــحراوية .

و بطبيعـــة الحـــال يختلـــف الأمـــر مـــع البيئـــة الريفيـــة حيـــث تظهـــر الألـــوان الحيـــة ، و الأشـــجار الوارفـــة الأغصـــان ، و الأزهـــار ، و الثمـــار التـــي تتـــدلى فـــي بعـــض الأحيـــان مـــن الأشـــجار . و تظهـــر أيضـــاً الحيـــوانات المســـتأنسة الأليفـــة كالأبقـــار ، و الحمـــير ، و كـــذلك الطيـــور الداجنـــة كالدجـــاج ، و الحمـــام .

و نجـــد الفنـــان يعتنـــي بإنتقـــاء نوعيـــة الزهـــور ، و الأشـــجار ربمـــا ليثبـــت عمـــق مـــلاحظته ، و طـــول خبـــرته فـــي اختيـــار العنصـــر الذي يعبـــر عنـــه .

و بالإضـــافة إلـــى البيئـــة البحـــرية ، و الجبليـــة ، ثـــم الريفيـــة ، هنـــاك بيئـــة أخـــرى اهتـــم الفنـــان أيضـــاً بتصـــويرها ، و هـــي العناصـــر المعمـــارية ، حيـــث عنـــي هنـــا الفنـــان بالتعبيـــر عـــن المـــدن ، و أســـوارها الحصـــينة . و أقـــواس النصـــر ، و البـــوابات ، كـــذلك تصوير المنـــازل ، و المحـــال ، و تصـــوير الفيـــلات بخاصـــة تـــلك المقـــامة علـــى شـــواطئ البحـــر .

و لـــم ينـــسَ تصـــوير المـــواني ، و مـــا بهـــا مـــن ســـفنٍ ، و فنـــار لإرشـــادها ، و تصـــوير الكبـــاري ، و القناطـــر ، و تصـــوير المعـــابد ، و مـــا يرتبـــط بهـــا مـــن عبـــادات ، و عقـــائدٍ ، و طقـــوس ، و رمـــوزٍ ، و آلهـــة .

و فـــي وســـط كـــل ذلـــك ، لـــم يغفـــل الفنـــان عـــن إضـــافة العنصـــر البشـــري . فوجـــدنا الصـــياد يظهـــر علـــى شـــاطيء البحـــر ليصـــطاد الأســـماك ، أو نـــراه يصـــارع الأمـــواج مـــن فـــوق قاربـــه . و قـــد نـــرى الإنســـان أيضـــاً راعيـــاً للغنـــم ، أو حاصـــداً للـــزرع ، أو جالســـاً يســـتظل بشـــجرة ، أو متريضـــاً بيـــن أشـــجار الغابـــة ، أو جالســـاً أمـــام فيـــلا ، أو ذاهبـــاً إلـــى معبـــدٍ لأداء شـــعائر العبـــادة ....

كـــذلك لـــم يغفـــل الفنـــان عـــن الإشـــارة إلـــى عنصـــر الزمـــن ، فأحيـــاناً يعبـــر عـــن المنظـــر المصـــور فـــي فصـــل الربيـــع ، و أحيـــاناً أخـــرى فـــي الشـــتاء ، أو ربمـــا عنـــد ضـــوء الفجـــر ، أو وقـــت الغـــروب .

و نســـتطيع القـــول أن الطبيعـــة هـــي العنصـــر الفعـــال الـذي أكســـب الإنســـان خيـــالاً خصـــباً ، و ذوقـــاً مـــرهفاً ، و احساساً دافقـــاً . و انعكـــس ذلـك كلـــه علـــى اختيـــاره للموضـــوعات ، و تكـــويناته المختلفـــة ، و انتقـــاءه للألـــوان .

و هكـــذا كـــان لاختـــلاف الطبيعـــة المحيطـــة بالفنـــان أثـــره فـــي اختـــلاف الأعمـــال الفنيـــة .

و بالنســـبة إلـــى تصـــوير الطبيعـــة فهنـــاك نوعيـــن مختلفيـــن ، الأول هـــو فـــن عمـــارة الطبيعـــة (Landscape Architecture) ، بينمـــا الثـــاني هـــو التعبيـــر عـــن المناظـــر الطبيعيـــة نفسـها و انعكاســـها فـــي الفنـــون (Landscape Painting) .

و بالنسبة إلى النوع الأول و هو فن عمارة الطبيعة *[1]، فنجده قديم قدم الزمن . ففي مصر القديمة ، و بلاد الرافدين ، و بلاد فارس كانت الجهود تبذل بسخاء لخلق المناطق الخضراء التي تحيط بالمعابد و القصور .و من أشهر هذه الأعمال على الاطلاق ، حدائق بابل المعلقة *[2].
و يرتبط بهذا الفن علم تزيين الحدائق ، و البساتين الذي ازدهر في عصر الإمبراطورية الرومانية ، من خلال الفيلات التي انتشرت في ضواحي روما ، و على شواطئ البحر . و من أشهر تلك الأمثلة ، فيلا الإمبراطور هدريان*[3] بأروقتها المفتوحة ، و دهاليزها المتعددة ، و حدائقها البديعة ، كل ذلك من خلال نسيج رائع التناسق .
كذلك هناك ضيعة بليني الأصغر *[4] في لاورنتيوم ، و توسكي .
و يعتبر الوصف الذي أورده بليني الأصغر في كتابه عاملاً هاماً كان له أعظم الأثر في عصر النهضة و الفترة التي تلته .

---

*١- The Macmillan Family Encyclopedia , (Cambridge , 1987) " K-L" , p. 185 .

*٢- حدائق بابل المعلقة : هي احدى عجائب الدنيا السبع القديمة ، و هي عبارة عن حدائق متداخلة تم إنشائها عام ٦٠٥ ق.م. على يد الملك نبوخص ناصر الثاني . للمزيد راجع :

- Snell , Daniel C. , " Life in the ancient near east " , (Yale University Press , New York , 1997) , p. 99
- Winstone , HVF. , " Uncovering the ancient world ", (London , 1985) , p. 94-5 .
- Roberts , J.M. , " History of the world " , (New York , 1993) , p. 94 , 129 .

*٣- هدريان : إمبراطور روماني ، اسمه بالكامل *Publius Aelius Hadrianus* (١١٧ - ١٣٨) ، ولد عام ٧٦ م. بإيطاليا و تولي الحكم عام ١١٧ و حتى عام ١٣٨ ، و ذلك خلفاً للإمبراطور تراجان . اشتهر هدريان بتشجيع الأدب ، و الفن . و من أبرز إنشاءاته سور هدريان .

للمزيد راجع : The Oxford Classical Dictionary ,(Oxford 1996) ., p. 662-3

*٤- بليني الأصغر : هو كاتب لاتيني ولد في كوما (٦٢-١١٤م.)و كان يعمل بالقانون،و وصل إلى منصب قنصل" *consul suffectus* "،و كان في الأصل اسمه *Plinius L.Caecilius Cilo*،و تحول بعد ذلك اسمه إلى *C.Plinius Caecilius Secundus* . و من أبرز أعماله " رسالة يصف فيها فيلته في لاورنتيوم " ، بالإضافة إلى رسالة أخرى تصف ثورة بركان فيزوف عام ٧٩م.

للمزيد راجع : The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 1198

و قد أظهرت الحفائر التي أقيمت في مدينة بومبيي*[1] آثار الحدائق ، و المساحات الشاسعة التي كانت موجودة ، مما يعتبر دليلاً واضحاً على مدى أهمية هذه الحدائق بالنسبة إلى الرومان كجزء أساسي في حياتهم .

و بصفة عامة ، فإن تزيين الحدائق يعد فناً واسع المجال من حيث التنوع ، فهناك الحدائق المنظمة بعناية ، و أخرى كانت تبدو و كأنها قطعة من الغابة *[2]. و في كلتا الحالتين ، حاول الفنان أن تشيع حديقته البهجة في النفوس ، و أن يكون لها تأثير طيب على الرائي ، و ذلك من خلال حسن انتقائه للزهور المتناسقة مع الأشجار ، و الحشائش . أما بالنسبة إلى النوع الثاني ، آلا و هو التعبير عن الطبيعة عن طريق فن التصوير *[3]، فنجد أن أشهر أمثلته على الاطلاق في الفن الروماني تتضح من خلال رحلات أوديسيوس *[4]. [صورة ١]

---

*١- بومبيي : *Pompeii* هي مدينة قديمة في اقليم كمبانيا بإيطاليا . و تقع عند أقدام بركان فيزوف الشهير بالقرب من نابولي . و ليس من المعروف بالتحديد تاريخ انشائها ، و لكن أقدم أثارها يرجع إلى القرن السادس ق.م. و منذ عام ٨٠ ق.م. تحولت إلى مستعمرة رومانية . و في عام ٧٩ م. غطت تماماً بسكانها تحت اللابا الناتجة عن ثورة بركان فيزوف ، و استمرت هكذا حتى أعيد اكتشاف المدينة بعد ذلك في القرن الثامن عشر . للمزيد راجع :

Mau , August ., " Pompeii, its life and art " , (London , 1899) .
Merriam-Webster's , Incorporated , " Merriam-Webster's Geographical Dictionary " (U.S.A. , 1997) , p. 942

*٢- Eastwick , R.W.Egerton , " The Oracle Encyclopaedia " , (London , 1895) Vol. III , p. 623 .

*٣- The Macmillan Fam.Encycl. , op.cit. , " K-L" , p. 188

*٤- أوديسيوس : اسمه اليوناني Ὀδύσσευς ، و الاسم اللاتيني له هو *Ulysscus* ، و هو في الأصل بطل إغريقي محبوب من الإغريق في العصور الكلاسيكية . و قد كان ملكاً أسطورياً لإيثاكا ، ابن لايرتي : *Laertes* ، و تزوج من بينيلوبي Πενελοπη' و أنجب منها تليماخوس Τελήμαχος . و كتب هوميروس "الأوديسية" عن رحلات أوديسيوس و مغامراته التي قابلها أثناء عودته من حرب طروادة، كذلك كذلك ظهرت في التصوير الحائطي . [صورة ١] للمزيد راجع :

Schmidt , Joel . , " Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine " , (Paris , 1965) , 308 -12 .

و قد ازدهر فن تصوير الطبيعة بعد ذلك على مر العصور المتلاحقة ، و ربما كان السبب في ذلك هو حاجة الإنسان المطردة لرؤية الطبيعة و جمالها من حوله .

و الاسم اللاتيني لكلمة " حديقة " هو *hortus* ، أما في اللغة اليونانية فهو *κήπος* *[1] . و من خلال الوصف التفصيلي لحديقة بليني الأصغر *[2]، نجد أنه كان أمام الرواق *porticus* ، غالباً ما يوجد *Xystus* أي رواق مستطيل للتريض ، أو مجرد مساحة خالية من الأرض مقسمة إلى أحواض للزهور مختلفة الأنواع ، و الأشكال .

و كانت معظم الحدائق الرومانية عبارة عن صفوف متراصة من الأشجار الكبيرة التي تحصر فيما بينها مساحات مزروعة .

أما بالنسبة إلى الممرات ، أو المشى *ambulationes* فكانت تتكون من مساحات فسيحة على جانبيها نباتات متقاربة من شجر البقس *Buxus* ، و شجر السدر الجبلي *Taxus* ، و شجر السرو *Cupressaceae* ، و غيرها من الأشجار ذات الأوراق الخضراء *[3].

و أحياناً كانت الممرات تحفها أحواض من نبات شوك الجمل *acanthus* ، و صفوف من أشجار الفواكه ، بخاصة أشجار الكروم .

و كان يتخلل كل ذلك تماثيل ، و نافورات ،و منازل صيفية *diaetae* ...

و من أبرز الأزهار التي عرفها الرومان و عبروا عنها في أعمالهم الفنية المختلفة زهرة البنفسج *viola* ، و الوردة *rosa* ، كما عرفوا أيضاً زهرة الجلاديوليس *gladiolus* ، و زهرة السوسن *lilium* أو *iris* ، و زهرة النرجس *narcissus* ، و زهرة الكركم *crocus* ، و زهرة الخشخاش *papaver* ، بالإضافة إلى غيرها من الزهور و النباتات .

---

*١ Smith , William , " Dictionary of Greek and Roman Antiquities " , (London, 1948) < 2nd. edit.> , p. 618-9 .

*٢- Pliny , Epist. , V. 6.

*٣- Smith , William ., op.cit. , p. 618

كـل ذلك مجتمعاً في الحديقة *viridarium* .

أما بالنسبة إلى تصوير الحدائق نفسها فكانت سمة منتشرة على حوائط الصالات *[1]، كذلك على بعض الجدران في الحدائق نفسها بطريقة تضفي عمقاً للمنظور ، سواء كان ذلك بالنسبة إلى الأشجار ، أم المتنزهات مما أدي إلى غلبة طابع الخيال .

و هكذا كان الرائي يشعر أنه أمام منظر حديقة غناء حية بالألوان ، و حقيقية . كذلك نجد الفنان يعكس هذه الطبيعة داخل الحجرات نفسها ليعطي منظر الأفق الواسع المفتوح على الريف و التلال ، و الوديان*[2] . *[صورة ٢]*

---

*١- Maiuri , Amedeo ., " La peinture romaine ", (Geneve , 1953) , p. 125-6 .

*٢- مثال ذلك تصوير حائطي لحديقة من فيلا الامبراطورة ليفيا *Livia* زوجة الامبراطور أوغسطس ببريما بورتا *Prima Porta* و كأنه بستان حقيقي .

و الملاحظ أنه قد استحالت القاعة الكبرى بهذه الدار إلى حديقة غناء لا نظير لها حيث تحيط بأحواض الزهور الباسقة أسوار رهيفة تمتد ورائها غيضات كثيفة من الأشجار و النباتات تشدو البلابل على أفنانها و هي تثب من غصنٍ إلى آخر ، و تنقش على صفحة السماء الزرقاء تعرجات طيرانها و تحليقها ، كما توحي تفصيلاتها الدقيقة باعتدال المناخ .

عن هذا التصوير الحائطي ، راجع كلٍ من :-

- ثروت عكاشة ، الفن الروماني ، جـ ١٠ ، المجلد الثاني ، ص. ٤٣١ .
- Maiuri , Amedeo ., op.cit. , p. 32 .
- Strong , Eugenie , " Art in Ancient Rome ", (London , 1929) , Vol. II , pp. 12
- Ling , Roger ., " Roman Painting " , (Cambridge , 1992) , p. 149-50
- Ramage , Nancy H., & Ramage , Andrew ., " Roman Art ", (Cambridge , 1995) p. 107 .

و لعل السبب في ذلك هو رغبة الرومان الذين كانوا يعيشون في المدن المزدحمة ، إضفاء الطابع الريفي البسيط و الجميل على حياتهم .

و هذه العادة القديمة ترجع في أصولها إلى بدايات العصر الكلاسيكي عندما كان " الهورتس" *hortus* جزءً أساسياً في المسكن ، و كان بمثابة فناء رحب به أزهار و ورود ، ثم تحول الهورتس بعد ذلك إلى ما عرف باسم *viridarium* أي حدائق بها شجيرات ، و ورود ، و مزودة بالنافورات و الحوريات ، و الأعمال النحتية المختلفة .

و هكذا امتزج الفن مع الطبيعة الأمر الذي أدى في النهاية إلى ازدهار فن تصوير الحدائق على حوائط الفيلات الرومانية .

و مع امتزاج الطبيعة و العمارة معاً ظهر ما يعرف باسم *Opus Topiarum* ، و بدت الطبيعة يخيم عليها خيال الفنان الرومانسي ، و لم تعد الأشجار و النباتات مجرد كائنات تتبع علم النبات ، بل أصبحت كائناً يوحي بالجمال .

و الجدير بالذكر أن عناصر الطبيعة كثيراً ما كانت تأخذ شكلاً رمزياً ؛ بمعنى أنه ليست كل المشاهد المصورة تعكس مكاناً ما حقيقياً موجوداً في أرض الواقع *[١]. و يجب أن ننوه أيضاً إلى أنه في عصر بوليجنوتوس *[٢]، كان تصوير الأبعاد الثلاثة محصوراً في الأشخاص ، أما تأثيرات الطبيعة فكانت رمزية بحتة . و من هنا ظهر على الأواني مناظراً لأشجار منفردة ، و أعمدة ، و نافورات بسيطة ، و درافيل للدلالة على مكان ما ، أو منطقة محلية ؛ فقد كان إظهار الطابع المحلي أمراً رمزياً في أعمال بوليجنوتوس .

---

*١- Dawson , C.M. , “ Romano-Companian Mythological Landscape Painting ” (Yale Classical Studies) , Vol. 9 ,(Yale University Press, 1943) , p. XV - 4 .

*٢- بوليجنوتوس : *Πολυγνοτος* هو رسام إغريقي ، ولد في ثاسوس (٤٧٥-٤٤٧ ق.م.) ابن و تلميذ *Ἄγλαωφον* من ثاسوس، له أعمال مصورة شهيرة مثل : *Νική* و *Ἐλεύπερσις* .
و قد كتب في موضوعات كبيرة عن الأساطير عرفنا من خلالها بعض كتابات باوزانياس و بليني .
و يعتبر مؤسس فن الرسم الحائطي الإغريقي . للمزيد راجع :
The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 1212

و يعتبر فن تصوير الطبيعة جزءً أساسياً ، و مكملاً لفن البورتريه ، و تصوير القصص التاريخية *[1].

و جدير بالإشارة أنه لم يكن للرومان الفضل في اختراع " التعبير عن الطبيعة " ، فمنذ بداية عصر الدولة القديمة *[2] في مصر ، لجأ المصريون إلى تصوير الطبيعة للإشارة إلى طول العمر الذي كان يشغله الإنسان ، بمعنى أن حياته ، و مهنته كانت تصور على جدران مقبرته ، و من هنا ظهرت مناظر الحصاد ، و جمع القمح ، و الصيد في النهر ، و صيد الدجاج البري في المستنقعات ، كل ذلك يصاحبه في العالم الآخر [صورة ٣]

و في تلك الفترة كان تصوير الطبيعة يعتبر بمجرد نوعاً من التعبير صُمم ليبعث برسالة معينة ، و ليس للتأثير على الرائي .

أما في القرن الخامس ق.م. فلم يكن الفنانون الإغريق يهتمون بالتعبير عن الطبيعة ، و قد اتضح فعلياً هذا الاهتمام بدءً من القرن الرابع إلى القرن الثالث ق.م. عندما تغلغل هذا الحب للطبيعة في وجدان الشعراء ، و الفنانين كل في مجاله *[3].

و قد كان الاعتقاد السائد أن الإسكندرية هي التي أخذت مركز الزعامة في الاهتمام بالطبيعة ، و لكن في حقيقة الأمر أنه على الرغم من كونها مركزاً للثقافة في حوض البحر المتوسط ، بالإضافة

---

*١- Wheeler, Mortimer, " Roman Art and Architecture ", (London, 1964, rep. 1991), p. 182.

*٢- عصر الدولة القديمة في مصر : الدولة القديمة ؛ هي تسمية أطلقت على الفترة من حوالي ٢٦٨٦ ق.م. إلى عام ٢١٨١ ق.م. و يشمل عصر هذه الدولة الأسرات الثالثة و الرابعة و الخامسة و السادسة . و يتميز ببناء الأهرام ، لذلك أطلق عليه أيضاً " عصر بناة الأهرامات ".للمزيد راجع :

- محمد عبد اللطيف محمد علي ، تاريخ مصر الفرعونية ، (جامعة الإسكندرية ، ١٩٨٧) ، ص. ٦٤-١١٣ .

- ألن جاردنر ، مصر الفرعونية ، ترجمة نجيب ميخائيل ، (الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٧)، ص. ٩١-١٢٥ .

*٣- Wheeler, Mortimer., Rom. Art & Arch., op.cit., p. 182.

إلــى أنهـــا المـــدينة التـي قصـــدها ثيوكـــريت*[1] بعـــد أن كـــان يعيـــش فـــي جبـــال صـــقلية ، و مـــراعيها ، و أنتقـــل منهـــا إلـــى الحيـــاة النشـــطة بشـــوارع الإســـكندرية حـــيث تمـــارس جميـــع أنـــواع الأنشـــطة و الحـــرف بمـــا فيهـــا صـــناعة الفســـيفساء النيليـــة ، و اللوحـــات الجـــدارية كلهـــا تعكـــس الطبيعـــة ، و مـــع ذلـك لـــم تكـــن هـــي الزعيمـــة فـــي هـــذا المجـــال .

و مـــع اتســـاع الإمبراطـــورية الرومـــانية و ازدهـــارها ، انتشـــرت اللوحـــات الفســـيفسائية المـــركزية التـــي نفـــذت بواســـطة فنـــانين اشـــتغلوا فـــي ورش معينـــة علـــى مســـتوى عـــالٍ مـــن الجـــودة .و كـــانت هـــذه الأعمـــال تصـــدر إلـــى خـارج مصـر.و هكـــذا عثـر علـى الأمثلـــة المختلفـــة فـي شـتى الأماكـن و المتاحـف .

و لـمـا كـــانت حضـــارة الشـــعوب و الأمـــم تقـــاس بمـــدى تقـــدمها فـــي الآداب ، و الفنـــون ، فالفنـــون هـــي مـــرآة الشـــعوب ، بينمـــا الآداب هـــي صـــوت الأمـــم ، لـــذلك كـــان التعبيـــر عـــن الطبيعـــة مـــن خـــلال الفـــن يمثـــل انعكاســـاً لمـــا تغنـــى بـــه الشـــعراء فـــي كتاباتهـــم .

و قـــد بـــدأ الاهتمـــام بوصـــف الطبيعـــة مـــع الرعـــاة الذيـــن كـــانوا يرعـــون الماشـــية و الأغنـــام ، و يتغنـــون بالأشـــجار ، و مـــا حـــولهم بكلمـــاتٍ بســـيطة اعتمـــاداً علـــى موســـيقى النـــاي ، و أحيـــاناً بـــدون أيـــة آلـــة موســـيقية .

و يجـــب أن نـــنوه إلـــى أن المـــواطن فـــي نطـــاق دولـــة المـــدينة لـــم يكـــن يشـــعر بالحنيـــن إلـــى الريـــف ، و ذلـك لأن الريـــف كـــان يحيـــط بالمـــدينة نفســـها مـــن كـــل نواحيهـــا فـــي العصـــر الإغريقـــي .

و لكـــن مـــع ازديـــاد عـــدد الســـكان و ازدحـــام المـــدن بخاصـــةٍ فـــي العصـــر

---

*١- ثيوكريت : Θεόκριτος هو شاعر هللينستي ، ولد في جزيرة صقلية عام ٣١٥-٢٦٠ ق.م. ، و يرجع إليه الفضل في اختراع " شعر الرعاة " ، و قد درس الطب في قوص على يد إراسوستراتيس Ἐραθόστρατος ، و الأدب على يد فيلتاس Φίλιτας . و قد ألف قصيدة بعنوان : ربات البهاء أو هييرون Charites e' Hieron ، كذلـك أنشـودة ثنـاء علـى بطلميـوس Enkomion eis Ptolemaion . عن ثيوكريت و كتاباته ، راجع : - جورج سارتون ، تاريخ العلم ، ترجمة لفيف من العلماء ، (دار المعارف ١٩٧٩) ، جـ. ٤ ، ص. ٣٣٢-٣ .

- The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 1498-9.

الهلينستي حيث ظهرت المدن الكبرى المزدحمة كالإسكندرية مثلاً ، فشعر الفرد بضيق المساحة من حوله ، و أصبح يعاني من صخب و ضوضاء المدينة . فظهرت حاجته إلى البعد لفترة عن هذه الأجواء ، و الانطلاق إلى الريف بهدوءه و سكينته وسط أحضان الطبيعة الجميلة . و كان من نتيجة الغرام بالريف ، و حياته الهادئة أن ابتكر ثيوكريت فناً جديداً هو " شعر الرعاة " *Bucolica* أي شعر يتغنى بحياة الرعاة في الريف ، و ما فيها من هدوء و راحة للبشر .

و يجب الأخذ في الاعتبار أن الفرق بين الأدب الإغريقي و السكندري يكمن في أن الأول كان مستلهماً من لقاء الإغريقي بعناصر الطبيعة وجهاً لوجه ، و من تفاعل الكتاب و الأدباء مع البيئة . أما الثاني فكان تعبيراً عن واقع إغريق مصر في العصر السكندري ، الذين كانوا يحيون في بلادٍ ليست بلادهم ، و في مدن كبيرة نسبياً حالت بينهم و بين الاستمتاع بالطبيعة الملهمة الخلاقة *[1].

و نجد اهتماماً من نوعٍ آخر بالنباتات يتضح من كتابات الشاعر ثيوفراست *Θεόφραστος* *[2] الذي كان شغوفاً بالنباتات ، كذلك المزروعات ، و كتب عنها كتابه الأول " **عن أسباب الإنبات** " *περὶ φύτων ἀίτιων* ، و كتابه الثاني " **عن تاريخ النباتات** " *περὶ φύτων ἱστοριας* ، و كل ذلك من خلال منظورٍ علمي بحت .

---

*[1]- حمدي إبراهيم ، الأدب السكندري ، (القاهرة ، ١٩٨٥) ص. ٢٨١-٢.

*[2]- ثيوفراست : *Θεόφραστος* (٣٧٢/٣٦٩-٢٨٨/٢٨٥ق.م.)ولد في إريسوس في ليسبوس ، والده هو الثري ميلانتاس ، و كان تلميذاً في ليكيون *Λίκιον* أرسطو ، كما أن هناك اعتقاداً بأنه كان أيضاً تلميذاً لأفلاطون . و مع ذلك فالأكيد أنه كان مخلصاً لتعاليم أرسطو ، متبعاً نهجها . و من أشهر أعماله " طبائع الشخصيات " *χαρακτῆρες* ، و " عن الميتافيزيقا " *Θεόφραστοῦ τῶν μετὰ τὰ φύσικα* ، هذا على الرغم من أنه كان يتميز بالانتاج الغزير و قد عرفنا ذلك من خلال كتابات ديوجينيس *Διογένης* ، و كتاب متأخرين .

للمزيد راجع : The Oxford Classical Dictionary , (Oxford , 1964) , p. 1504 .

و تختلف بطبيعة الحال نظرة ثيوفراست العلمية هذه للنباتات عن نظرة ثيوكريت المتميزة بالشاعرية و الرقة .

أما في الفترة من ٣٢٣ إلى ٣٠٢ ق.م. أي قبل ازدهار الأدب السكندري في حوالي عام ٢٨٠ ق.م. ، ظهرت شاعرات نسوة أهمهن بالنسبة لنا هي الشاعرة " أنيتي من تيجيا " Ἄνυτε ἡ Τεγέατις *١، هذه الشاعرة الأركادية ألفت عدداً من الابجرامات ἐπίγραμμα باللهجة الدورية *٢، و كانت تعكس روح الشاعرة العظيمة سافو *٣. و قد كانت أنيتي هي أول من نظمت مرثيات لبعض الحيوانات ، و أول من اهتمت بوصف الطبيعة ، و المناظر الرعوية في شعرها . كما وصفت ديكاً ἄλεκτωρ وقع في براثن ثعلب κιναδός ماكر ، و درفيلاً δέλφις ألقته الأمواج العاتية على شاطئ البحر . و مع ذلك فلا يعتمد عليها بصفة راسخة ، و ذلك لندرة ذكر اسمها في الكتب ، و المراجع .

---

*١- أنيتي من تيجيا : Ἄνυτε ἡ Τεγέατις بشبه جزيرة البيلوبونيز ، ازدهرت في أوائل القرن الثالث ق.م. (حوالي عام ٢٩٠ ق.م.) كتبت حوالي عشرون إبجرامة دورية في الأنثولوجيا ἀνθόλογος ، و هي عبارة عن مجموعة " الأنثولوجيا بالاتينا " Anthologia Palatina و تتكون من ٢٣ إبجرامة ، معظمها في الرثاء .

للمزيد راجع : - حمدي إبراهيم ، المرجع السابق ، ص. ٣٢.

*٢- حمدي إبراهيم ، المرجع السابق ، ص. ٣٣ .

*٣- سافو : Σάπφῶ هي شاعرة إغريقية ولدت في ليسبوس (تعرف اليوم المدينة باسم ميتيلان) في النصف الثاني من القرن السابع ق.م. حوالي عام ٦١٢ ق.م. ، و قد جمعت أعمالها في تسعة كتب ، وصلت من أعمالها قطعة شعرية كاملة ، بالإضافة إلى شذرات أخرى بسيطة من خلال كتابات كاتوللوس . و يغلب عليها الطابع الرومانسي حيث كانت أعمالها عن الحب عند النساء و الفتيات ، بالإضافة إلى التعبير عن اهتمامات خاصة بها شخصياً مثل سلامة أخيها . للمزيد راجع :

The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 1355

و هناك أيضاً الشاعر ليونيداس[1*] Λεόνιδας ὁ Ταράντινος الذي امتاز بمقدرته على الوصف ، سواءً بالنسبة إلى وصف الطبيعة ، أم وصف الحياة الكادحة للفقراء ، فقد كان هو نفسه يحيا حياةً فقيرة متقشفة في بداية القرن الثالث ق.م.

و قد تميز ليونيداس ببساطة الإسلوب ، و الإيجاز الرائع ، أيضاً انفرد بالتأمل الواعي لحياة البشر و الصدق و التلقائية المحببة بلا تعالي .

و هناك قطعة إبجرامة ἐπίγραμμα يدعو فيها الشاعر ، الإنسان للتمتع بجمال الطبيعة ، و آلا يضيع عمره في جمع المال [2*].

و الملاحظ أن اهتمامه الأكبر كان منصباً على الإنسان ، أكثر من الطبيعة ذاتها .

و بلا مبالغة ، نستطيع القول أن تصوير الطبيعة ، و انتشار هذا الفن كان انعكاساً لأشعار ثيوكريت الذي كان من أبرز شعراء القرن الثالث ق.م.[3*]

---

*١- ليونيداس : Λεόνιδας ὁ Ταράντινος ، اشترك هذا الشاعر في عام ٢٨١ ق.م.في الحركة الوطنية الداعية للخوض في غمار الحرب مع إغريق جنوب إيطاليا ضد روما .

و في عام ٢٨٠ ق.م. ذهب إلى جزيرة قوص و ظل فيها حتى توفي عام ٢٦٠ق.م.

للمزيد راجع : حمدي إبراهيم ، المرجع السابق ، ص. ١١٥ .

*٢- جزء من إبجرامة لليونيداس ، نستشف منه رقة روحه و مشاعره :

" ما أجمل الرحلة الآن في عرض البحر ! فطائر السنونو المغرد قد لاح في الأفق ، و كذا بدأت رياح الغرب الهادئة تهب و ازدانت المروج بالأزهار ، و سكن البحر الذي كان يفور بالأمواج ، و يجيش بالنسمات العنيفة " .

نقلاً عن : حمدي إبراهيم ، المرجع السابق ، ص. ١١٥ .

النص موجود بكتاب : *Epigrammata Graeca* , p, 166 , no": 85 .

*٣- إبراهيم نصحي ، تاريخ مصر في عصر البطالمة ، (مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٨٨) ، الطبعة السادسة ، جـ. ٤ ، ص. ٢٣٨ .

و قـــد ولـــد ثيـــوكريت فـــي ســـيراكوز Συρακοῦσαι *[1]، و ذهـــب فـــي شـــبابه إلـــى قـــوص κοῶς*[2]، حيـــث كـــان احـــد أفـــراد جمـــاعة فيلتـــاس Φίλετας *[3].

---

*١- سيراكوز : Συρακοῦσαι هي مدينة سيراكوزا الحديثة ، و تقع على الساحل الشرقي لجزيرة صقلية ، و كانت في الأصل مستعمرة كورنثية أنشئت عام ٧٣٤ ق.م. و سرعان ما ازدهرت بفضل التجارة و الزراعة . و كانت تتميز بوجود اثنين من الموانيء الطبيعية .

و قد كانت حكومتها الأولى تتكون من الطبقة الأرستقراطية و تنحصر في ملاك الأرض γαμορόι . و يقوم بمراعاة أراضيهم السكان الوطنيين : κιλλύριοι . و في عام ٤٨٠ ق.م. انتصر جيلون على القرطاجيين في موقعة χίμερα و جعل من سيراكوز أهم مدينة في العالم الغربي بعد قرطاجة.

أما في العصر الجمهوري الروماني ، فقد أصبحت سيراكوزا civitas decumana (أي مدينة تدفع الجزية) ، و مركزاً لحكم الولايات .

راجع : "Merriam-Webster's Geographical Dictionary " op.cit. , , p. 1092 .

- The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 1463-4

*٢- قوص : κοως هي جزيرة صغيرة في البحر المتوسط تميزت بخصوبة أراضيها . في البداية كانت واقعة تحت سيطرة الموكينيين ، ثم احتلها بعد ذلك " الدوريون " في العصور المظلمة .

و قد عانت الجزيرة أثناء الحروب البيلوبونيسية من وطأة الأثينيين و الإسبرطيين.

و في القرن الخامس ق.م.كانت موطن ابي قراط Ἱπποκρατος ابو الطب .

أما في حوالي عام ٢٠٠ ق.م. فكانت تدين بالولاء لروما و ظلت civitas libera (مدينة حرة) حتى نهاية عصر الجمهورية . أما في عهد أوغسطس فقد أصبحت مجرد جزء من ولاية أسيا .

راجع : "Merriam-Webster's Geographical Dictionary " op.cit. , , p. 607 .

- The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 403-4

*٣- فيليتاس : Φίλετας من جزيرة قوص κοῶς ، هو ابن تيليفوس Τελήφος ، ولد بعد عام ٣٢٠ ق.م. و كون دائرة أدبية تضم عدداً من الشعراء .

كان مربياً و معلماًلبطلميوس فيلادلفوس . و برع في نظم الأشعار الإليجية حتى أنه اعتبر رائداً لقصائد الحب المنظومة ، و قصائد الغزل .

للمزيد راجع : The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , 1164

و من موطنه أولاً ، ثم من جزيرة قوص نستطيع التعرف على البيئة التي ساهمت في تكوين شخصية ثيوكريت . فقد عاش طفولته يرى رعاة الأغنام من حوله ، و يسمع تنهداتهم ، و تعبيراتهم البسيطة التي كانوا يحاولون صياغتها في شكل موسيقى بدائية ، و من هنا تأثر بهم ، و ترجم ما رآه إلى قصائد شعرية غاية في الإبداع . لذلك اعتبر المصدر الأساسي لشعر الرعاة ، و الملهم للفنانين بعد ذلك . و قد عاش ثيوكريت فترةً بالإسكندرية ، حيث ألف قصائده ، لكنه تركها لينعم بحياة الريف بقية حياته في قوص ، أو بجوارها .

و هكذا أطلق عليه لقب " **مؤسس شعر الريف** " . و قد كان لشعره أكبر الأثر على غيره من الشعراء بعد ذلك سواءً في الإسكندرية ، أم خارجها . و لكن يبدو أن صداه كان محدوداً حيث أننا لا نجد بالإسكندرية شاعراً يستحق الذكر قبل منتصف القرن الثاني ق.م. سوى موسخوس ، و خارج الإسكندرية قبل القرن الأول ، نجد بيون .

إلا أن الاثنين لم يبلغا ذلك المستوى الرفيع الذي بلغه ثيوكريت .

أما الشاعر الذي نستطيع القول بأنه يعتبر خليفة ثيوكريت في وصف الريف ، هو الشاعر الروماني " فرجيل " *Virgilius* .

و لما كان ثيوكريت هو مؤسس شعر الريف ، فسوف أخصص له بعض الفقرات الهامة ، و التي تبين مدى أهميته ، و تأثيره بعد ذلك على الفنانين الذين ترجموا شعره إلى أعمال تنبض بالحياة ، و زينوا بها الحوائط ، و الأرضيات ، و المسارج ، و غيرها ...

و قد نسب إلى ثيوكريت ثلاثون قصيدة رعوية عرفت كل منها باسم εἰδύλλιον *[1]، و كانت هذه الكلمة تطلق على أناشيد الشاعر السكندري الوحيد الذي وصلنا ديوانه كاملاً عن طريق المخطوطات εἶδος ἁρμονίας *[2].

---

*١ – هذه الكلمة εἰδύλλιον هي تصغير من كلمة εἶδος .

*٢ – حمدي إبراهيم ، المرجع السابق ، ص. ١٤٥، ١٤٦ ، ١٥١ .

و هكذا أصبحت كلمة εἰδύλλιον بمثابة مصطلح يعني قصيدة قصيرة مستقلة تتحدث عن الحياة الرعوية ، حيث أنها مختصرة من التعبير الإغريقي εἰδύλλιον βουκολικόν *[1].

و تقسم القصائد الرعوية لثيوكريت ، وفقاً للموضوع الذي تدور حوله ، إلى سبعة أقسام يضم كل منها قصائد معينة ، و أهمها بالنسبة لنا هي القصائد الرعوية τα' βουκόλικα *[2].

و تعتبر هذه القصائد أكثر انتاج ثيوكريت أصالةً ، و إليها تعزى شهرته قديماً ، و حديثاً ؛ فالإطار الرعوي لديه لم يكن وسيلة مقحمة على الموضوع ليعبر بها عن معانٍ أخرى كما كان يفعل غيره من المقلدين ، بل كانت شخصيات قصائده فعلاً من الرعاة الحقيقيين الذين ينشدون الأغاني الرعوية ، و قد سمعها الشاعر بنفسه في مروج الرعاة .

و من هنا كانت مناظر قصائده*[3] رعوية حقيقية عاينها بنفسه ، و تعايش معها سواءً في صقلية ، أم في جزيرة قوص حيث عاش فترة شبابه ، و كهولته .

---

*١- حمدي إبراهيم ، المرجع السابق ، ص. ١٥١ .

*٢- القصائد الرعوية :

١/ *Thersis* ثيرسيس : و تدور حول مساجلة شعرية بطلها الراعي ثيرسيس .

٢/ *Φαρμακεύτρια* و تدور حول العلاقة الغرامية لسيمايتا التي هجرها دلفي .

٣/ كوموس : تدور حول الفاتنة أماريلليس التي يقع في غرامها احد الرعاة .

٤/ الرعاة : *Nomeis* .

٥/ رعاة الماعز : *Aigopoloi* .

٦/ رعاة الماشية : *Boukoliastai* .

٧/ نشيد الحصاد : *Thalysia* .

للمزيد راجع : Gow, A.S.F., " Theokritus ". (Cambridge, 1950), Vol. I

*٣- Gow, A.S.F., op.cit., Vol.I.

و كان ثيوكريت أميناً في وصف الطبيعة ، و صادقاً ، حيث نشأ فيها ، و ترعرع بين أحضانها ، في حين أن الشعراء الآخرين الذين نظموا شعراً رعوياً سواء كانوا إغريقاً ، أم رومانا ، أم كانوا بمجردٍ مقلدين له ؛ نجدهم ابتعدوا كثيراً عن الصدق ، و وصفوا الطبيعة ليس من منطلق معايشتهم لها ، بل من خلال قراءاتهم عنها ، أو سمعهم فقط . و لهذه الأسباب جاء شعرهم جافاً ، متكلفاً ، لا روح فيه .

و قد كان شعر ثيوكريت يعبر عن حاجة ملحة ، أحس بها أبناء العصر السكندري الذين ضاقوا ذرعاً بالمدن الكبرى ، و ضوضاءها ، و تاقوا إلى الريف و الحياة البسيطة الهادئة .

و من الذين تأثروا به الشاعر بيون Βίον*[1] ، الذي احتذى بقصائد ثيوكريت الرعوية ، و تبقى من أعماله عدة شذرات ؛ إحداها عبارة عن محاورة بين اثنين من الرعاة يطلب فيها ميرسون من زميله ليكيداس الإنشاد *[2].

و الشاعر الآخر الذي تأثر بثيوكريت هو موسخوس Μόσχος *[3]، و تنحصر مؤلفاته التي بقيت في عدد من الإبجرامات و قصيدتين *[4].

---

*١- بيون : ولد في أزمير بآسيا الصغرى في النصف الثاني من القرن الثاني ق.م. ، و كان معاصراً للشاعر موسخوس . و قد وافته المنية في شرخ الشباب .

للمزيد راجع : The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 137 .

*٢- " أنشد لي أغنية من أغاني الحب مثل التي غناها الكيكلوبس بوليفيموس على شاطئ البحر لمعشوقته الحورية جالاتيا " . هذا ما قاله ميرسون لليكيداس .

للمزيد راجع : حمدي إبراهيم ، المرجع السابق : ص. ٢٣٨ ، ...

*٣- موسخوس : ولد في مدينة سيراكوز بصقلية . و ازدهر في حوالي عام ١٥٠ق.م. ، و قصيدتيه إحداهما بعنوان " ميجارا " Μέγαρα ، و الثانية بعنوان أوروبا " Ἐυροπη' " . و له قصيدة أخرى بعنوان " رثاء بيون " يعتقد بعض النقاد أنها من نظم شاعر مجهول .

للمزيد راجع : The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 997 .

*٤- حمدي إبراهيم ، المرجع السابق ، ص. ٢٣٦-٧.

و القصيدة الثانية هي التي تهمنا ، و كانت بعنوان " أوروبا " و تدور حول أسطورة أوروبا التي ذهبت إلى المروج لتقطف الأزاهير ، و تمرح مع وصيفاتها ، و هناك شاهدت فجأة ثوراً عربياً كستنائي اللون . فلما امتطت صهوته ، أتجه بها إلى البحر سابحاً .

و تنتهي القصيدة ببكاء أوروبا على مصيرها التعس ، و مواساة الإله زيوس الذي تقمص في صورة هذا الثور كي يختطفها بعد أن افتتن بها . و على الرغم من التكلف الذي يسيطر على العمل ، إلا أنها لا تخلو من الاحساس الصادق ، و المشاعر القوية ، و جمال التعبير الفني ، و مع ذلك فهي لا ترقى إلى مستوى أشعار ثيوكريت .

أما المعماري فيتروفيوس*[1] ، فنجده يذكر أن الفنانين قد تباروا في تقليد ، و تصوير أشكال المباني ، و منظر الأعمدة ، و الجمالونات ، و صوروها على الحوائط . هذه المناظر خصصوا لها الأماكن المفتوحة مثل الخنايا ، و صمموا المشاهد على نطاقٍ واسع ، و كانت تتنوع من الناحية التراجيدية إلى الكوميدية أو تصوير الساتير *[2].
كما تضمنت المشاهد أيضاً أشكالاً لحدائق ، و رحلاتٍ ، نظراً لطول الحوائط ، و امتدادها .

---

*١- فيتروفيوس : هو *Marcus Vitruvius Pollio* كان مهندساً عسكرياً ، و معمارياً رومانياً من القرن الأول ق.م. له مؤلف باسم *De Architectura* ، و قد نشط في الفترة من ٤٦-٣٠ق.م. و قد اشترك في " الحرب الإفريقية " عام ٤٦ق.م. تحت قيادة قيصر .

للمزيد راجع كلٍ من :

The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 1609
Honour , John Fleming Hugh , and Pevsner , Nikolaus ., " The Penguin dictionary of Architecture ", (Great Britain , 1980) , 340-1

*٢- الساتير : هي ألهة إغريقية للغابات و التلال . أطلق عليهم أحياناً اسم *Silenes* ، و أحياناً عرفوا باسم فاون لدى الرومان،و كانوا يمثلون القوة التي لا تصد للكائنات الحية سواء كانت نباتية ، أم حيوانية . و يتميز شكلهم في الأساطير القديمة في شكل رجالٍ أقزام ، و لهم قرنان في الجبهة ، و وجه قبيح .

المزيد راجع : Schmidt , Joel , op.cit. , p. 276

و يذكـــر فيتـــروفيوس أن الفنـــانين اســـتخدموا أيضــاً للزخـــرفة أشـــكالاً مختلفـــة مـــن تصـــوير المناظـــر الطبيعـــية ، و عثـــروا علـــى موضـــوعاتٍ كـــانت تتميـــز بخصـــوصية أماكنهـــا ، و نجـــدهم و قـــد صوروا المـــواني ، و الألســـنة البحـــرية ، و الســـواحل ، و الأنهـــار ، و المضـــايق ، و المعـــابد ، و الكهـــوف ، و التـــلال ، و الماشـــية ، و رعـــاة الغنـــم ، و الربيـــع . و فـــي بعـــض الأماكـــن ظهـــرت أيضـــاً التماثيـــل ، و صـــور الآلهـــة ، و مشـــاهد الأســـاطير ، و مناظـــر الحـــروب فـــي طـــروادة ، و رحـــلات أوديســـيوس ، ... بالإضـــافة إلـــى موضـــوعات أخـــرى مســـتقاة مـــن الطبيعـــة *[1].

و تشـــير أقـــوال بلينـــي*[2] بعـــد ذلك ، إلـــى أن الفنـــانين فـــي أواخـــر العصـــر الهللينســـتي قـــد اختـــاروا موضـــوعاتٍ بســـيطة متواضـــعة *[3] ، و ذلك

---

*١- Vitruvius, " *De Architectura* ", (Loeb Classical Library, London, 1933), Book VII, Ch. V. 2., p. 103.

النص اللاتيني :

2- *Postea ingressi sunt , ut etiam aedificiorum figuras , columnarum et fastigiorum eminentes protecturas imitarentur , patentibus autem locis , uti exhedris , propter amplitudines parietum scaenarum frontes tragico more aut comico seu satyrico designarent , ambulationibus vero propter spatia longitudinis varietatibus topiorum ornament a certis locorum proprietatibus imagines exprimentes , pinguntur enim portus , promunturia , litora , flumina , fontes , euripi , fana , luci , montes , pecora , pastores . Nonnulli locis item signorum melographiam habentes deorum simulacra seu fabularum dispositas explicationes , non minus troianas pugnas seu Ulixis errationes per topia , ceteraque , quae sunt eorum similibus rationibus ab rerum natura procreata .*

و قد أوردت هنا فقرة من النص اللاتيني نظراً لأهميتها بالنسبة إلى موضوع البحث و الدراسة ، كما أن فيتروفيوس يعد كاتباً من المصادر التي أعتمد عليها الكتاب المحدثين ، لذلك فقد أعتبرتـه أنـا أيضـاً مصدراً لا غبار عليه .

*٢- بليني الأكبر : هو *Gaius Plinius Secundus* (٢٣م.-٧٩م.)ولد في كوما *Come* و كـان قائداً لأسطول ميسينا عندما ثار بركان فيزوف عام ٧٩م. حيث لقي حتفه . و قـد كتـب " التـاريخ الطبيعي " *Historia Naturalis* " في ٣٧ كتاب .

للمزيد راجع : The Oxford Classical Dictionary, op.cit., 1197

*٣- Richter, Gisela., " A Handbook of Greek Art ", (Phaidon, 1987), p.283.

مـــع اســـتمرار وجــود المشــاهد الهـــامة المصـــورة للحيـــاة*[١] بإســـلوب " **تصوير الطبيعة الصامتة** " *[٢]، و المناظـــر الطبيعيـــة التـــي تعكـــس البيئـــة ، كـــل ذلك مـــن خـــلال نمـــاذج عـــديدة ، و مختلفـــة الأحجـــام *[٣].

فأحيانـــاً كثيـــرة كـــان ســـور الحـــديقة يغطيـــه منظـــراً واحـــداً كبيـــراً لأشـــكال الفيـــلات ، و البســـاتين ، الطـــرق ، و المـــواني ، كـــل ذلك مـــن خـــلال أســـلوب واقعـــي فـــي التعبيـــر . و مثـــل هـــذه الصـــور قـــديمة ، و كـــانت منتشـــرة فـــي إيطاليـــا .

و قـــد ورد اســـم أول فنـــان مصـــور للطبيعـــة لـــدى بليني فـــي كتابـــه ، و كـــان يـــدعى **سكستوس تاديوس** *Sextus Tadius* *[٤].

و يقـــول بليني أنـــه فـــي أواخـــر عصـــر صـــاحب الجـــلالة **أغســـطس** ، وجـــدنا الفنـــان **سبوريوس تاديـوس** ، و ربمـــا كـــان اسـمه **ســـتاديوس أو لـــوديوس**، و كـــان أول مـــن قـــدم العـــادة التـــي انتشـــرت آن ذاك فـــي فـــن التصـــوير الحائطـــي ، آلا و هـــي عـــادة التعبيـــر عـــن مناظـــر المنـــازل الريفيـــة ، و الأروقـــة ، و الحـــدائق ، و الكهـــوف ، و الغـــابات ، و التـــلال ، و أماكـــن صـــيد الأســـماك ، و الكبـــاري ، و الأنهـــار ، و الســـواحل ، و كـــل مـــا قـــد يتمنـــاه أي فـــرد . كـــل ذلك ممتـــزجاً مـــع العنصـــر البشـــري ســـواء أكـــان الإنســـان الذي يـــذهب إلـــى الصـــيد ، أم يبحـــر فـــي مـــركب ، أم يمتطـــي البغـــال فـــي طـــريقه إلـــى المنـــازل الريفيـــة ، أم كـــان راكبـــاً العربـــات . كـــذلك تصـــوير الصـــيادين الذيـــن يصـــطادون الأســـماك ، أو الحيـــوانات . هـــذا بالإضـــافة إلـــى تصـــوير جـــامعي الكـــروم .

---

*١- Richter , Gisela , " Greek Art ", op.cit. , p. 283 .

*٢- تصوير الطبيعة الصامتة : هو نوع من الفنون يتمثل في تصوير الطيور في عش[صورة ٤] ، و الفاكهة في طبق أو البيض داخل سلة . و من أشهر هذه الأعمال فسيفساء سوسوس ، و تصور حمام يشرب من إناء . أنظر[صورة ٥] .

للمزيد عن هذا الفن راجع : Richter , Gisela , " Greek Art ", op.cit. , p. 200-3 .

*٣- Mau , August , op.cit. , p. 465 .

*٤- Pliny , " Natural History " , (London , 1952 , rep. 61,68) , (The Loeb Classical Library) , Vol. *XXXV* . , 116 , 117 ., p. 346-7

و تشمل أعمال الفنان تاديوس فيلاتٍ رائعة تقع بالقرب من الدروب عبر المستنقعات ، ... ، كما استخدم الفنان أيضاً مناظر المدن الساحلية ليزين بها الأفنية الواسعة ، من أجل أن يعطي تأثيراً ممتعاً من خلال مساحة صغيرة تعكس مشهداً واسعاً ، و رائعاً *[١].

و من خلال النص اللاتيني لبليني ، تتضح عناصر الطبيعة التي اهتم الفنان بتصويرها ؛ فكان ذلك بمثابة تعريف للمصطلح : *topiaria* . و انتشار المناظر الطبيعية على جدران المنازل ، و الفيلات الرومانية هو أبلغ دليل على مدى حب الرومان للطبيعة ، و عشقهم للحياة الريفية *[٢].

أليس فرجيل *[٣] هو أرق شاعرٍ للطبيعة لديهم ؟ ألم يستغل الرومان كل تلٍ ، أو غيضة ، و أية مساحة خالية على شواطئ البحر ليقيموا عليها الفيلات ، و المنازل ؟

١* - Pliny , op.cit. , Vol *XXXV* . 116 , 117.

النص اللاتيني :

<u>116</u> ...., non fraudando et S.Tadio divi Augusti aetate , qui primus instituit amoenissimam parietum picturam , villas et porticus ac topiaria opera , Lucos , nemora , colles , piscinas , euripos , amnes , litora , qualia quis optaret , varias ibi obambulantium specis aut navigantium terraque villas adeuntium asellis aut vehiculis , iam piscantes , aucupantes ,aut venantes aut
<u>117</u>. etiam vindemiantes , sunt in eius exemplaribus nobiles palustri accessu villae , ...
idem subdialibus maritimas urbes pingere instituit , blandissimo aspectu minimoque inpendio .

٢* - Maiuri A., op.cit. , p. 117.

٣* - فرجيل : *Publius Virgilius Maro* شاعر لاتيني ولد في آندي Andes - تعرف اليوم باسم بوتيولي - عام ٧٠-١٩ ق.م. ، و كانت له جذوراً ريفية بسيطة ، و كان أيضاً جزءً من الدائرة الثقافية الخاصة بـ " أزينيوس بولليو " *Asinius Pollio* .

أصدر الرعويات *Ἐκλογαι* ، أو *Bucolica* عام ٤٢-٣٩ ق.م. ثم كتب عملاً باسم *Γεωργικα* عن حياة المزارع و مسئولياته عام ٣٩-٢٩ق.م. ، ثم أبدع بعد ذلك العمل الشهير " الإنيادة " *Aeneid* ، و كان له تأثيراً بالغاً على الكتاب اللاتين بعد ذلك ، و على الأدب الشرقي كله .

للمزيد راجع : The Oxford Classical Dictionary , op.cit. 1602-8.

و قــد كــانت كتــابات فرجيــل تظهــر هــذا الحــب ، و الهيــام بالطبيعــة ، و إن كــانت لا تــرقى إلــى مســتوى تيوكــريت *[1]. و مــع ذلـك فهــذا لا يقــلل مــن كــونه مــن أعظــم الشــعراء الرومانســيين فــي العــالم كلــه ، و ليــس بالنســبة إلــى الرومــان فقــط .

و مــع ظهــور الطــرز البومبيــة *[2]الأربعــة ، تــزايد الاهتمــام بموضــوع تصــوير الطبيعــة علــى الحــوائط ، و الجــدران *[3].

---

*[1]- Hamilton Edith , " The Greek way , The Roman way " , (New York , 1986) , p. 420 ff.

*[2]- يطلق عليها أيضاً الطرز الكمبانية ، أو طرز التصوير الأربع .

*[3]- الطرز البومبية الأربعة : (١) الطراز الأول : *Incrustation Style* :

يمتد من القرن الثاني ق.م. و حتى عام ٨٠ ق.م. و ينسب هذا الطراز إلى مراكز حضارية هللينستية مختلفة كالإسكندرية و ديلوس . و يتلخص هذا الطراز في محاولة تقليد الرخام بتدرجاته ، و ألوانه المختلفة ، و ذلك بالرسم و التلوين على الجدران مباشرةً .

(٢) الطراز الثاني : *Architectural Style* :

يبدأ من عام ٩٠/٨٠ ق.م. إلى عام ١٤م. و قد بدأ هذا الطراز في روما حيث زينت الحوائط بزخارفٍ و رسومٍ معمارية تضم أعمدة و أفاريز أفقية .و مع تطور هذا الطراز ظهرت الصور المستقاة من الطبيعة مصاحبة لتصوير الأشخاص ، فكانت تصور الحدائق و المراعي و بها أشخاص ، و من هنا أصبحت الطبيعة تلعب دوراً هاماً و امتزجت مع الأفراد و الأساطير .

أنظر مثال على ذلك من بومبيي ، و هو عبارة عن تصوير حائطي لمنظر رعوي [صورة ٦] .

(٣) الطراز الثالث : *Ornamental Style* :

بدأ هذا الطراز مع أوائل الإمبراطورية الرومانية و حتى زلزال عام ٦٣ م. و قد استخدم الأشكال المتصلة بالطبيعة المصرية ، و تميز بالأشكال الزخرفية ، و ظهور الشمعدانات و لعب فيه اللون دوراً هاماً ، و أصبح المنظور جزئي و ليس الهدف الأساسي .

(٤) الطراز الرابع : *Intricate Style* :

ظهر في منتصف القرن الأول م. حافظ هذا الطراز على الشكل المعماري ، و اهتم بتصوير الطبيعة الصامتة *Xενιον* ، كذلك مناظر الطبيعة الخلوية .

للمزيد راجع : Mau , August , op.cit, .p.446 ff.

Maiuri , Amedeo , " La peinture romaine " , (Geneve , 1953)

Henig , Martin , " A handbook of Roman Art " , (Phaidon, 1983) , p. 98 .

و قد تجلى هذا الاهتمام بالطبيعة بخاصة مع الطراز البومبي الثاني ، و الذي تميزت نماذجه بالتنوع في الأشكال ، و الأحجام مع الاحتفاظ بطابع الرقة ، و البساطة المتزايدة .

و هكذا نتعرف على تطور اهتمام الفنان بتصوير الطبيعة من خلال بعض المصادر الأدبية التي بينت لنا إلى أي مدى كان عشق الإنسان بصفة عامة ، قبل الفنان للطبيعة الجميلة ، و شغفه بوصفها باسهابٍ منقطع النظير ، ثم بتصوير مختلف الأماكن ، ليس الواقعي منها فقط ، بل كان يحلق أيضاً في سماء الخيال ، في عالم خاص به حيث يهيم فيه بذكرياته ، و من هنا كان اختياره موفقاً للألوان الهادئة الرقيقة ، و التي سيطرت على لوحاته فأضفت عليها الجو الشاعري البديع *[١].

نصل الآن إلى الجزء الثاني و الذي يتناول ماهية الفسيفساء ، و طريقة صناعتها ، و أنواعها المختلفة .

ففي بداية القول ، تجدر الإشارة إلى أن الفسيفساء على الرغم من أنها قد استخدمت من قبل الإغريق ، على الأقل أثناء العصر السكندري *[٢] ، إلا أن أصل الاسم ليس إغريقياً ، مع أنه يتشابه مع الكلمة الإغريقية : *Μοῦσα* . أما في روما فقد أطلقت على الفسيفساء الكلمة اللاتينية *musivum* و التي ظهرت في فترة متأخرة ، كذلك المصطلحات الإغريقية : *μουσεῖον*، و *μουσάιχον*، و غيرها،فكانت في عصور متأخرة ، و حتى بيزنطية .و كثيراً ما ظهر في النقوش التي صاغها اللاتين مصطلح *λιθόστρῶτον* ، أما العصر البيزنطي فقد عرف كلمة *ψήφωσις* .و مع ذلك فقد ظهر لدى الرومان منذ الفترات المبكرة استعمالهم لكلمة *abaculi* عند الحديث عن مكعبات الفسيفساء ،

---

*١- Maiuri , A. , op.cit. , p. 117 .

*٢- Blanchet , Adrien ., " La Mosaique " , (Paris , 1928) , p. 11 .

*٣- راجع أيضاً : Bertelli , Carlo , " Les Mosaiques ", (Bordas , 1993)

بخاصة عند بليني في كتابه " التاريخ الطبيعي " *Naturalis Historiae* .
أما كلمة *emblema* فقد ظهرت في كتابات فارو*[1] الذي كتب إبان وجود كل من سولا ، و قيصر . و قد كانت هذه الكلمة تطلق على التابلوهات الفسيفسائية ذات المستوي الراقي .
و جدير بالذكر أن الفسيفساء كانت متعددة الأنواع و المسميات ، و ذلك تبعاً لحجم المكعبات المستخدم في العمل .
النوع الأول : ***Opus Sectile*** ، لم يكن عبارة عن مكعبات فسيفسائية ، بل كان تجميعاً للقطع ، و الأحجار التي قطعت بأشكال متنوعة ، و متعددة ، بعضها مربع ، أو مكعب ، أو مثلث ، أو معين ، ...
و كانت في النهاية تجمع لتكون أشكالاً هندسية مختلفة ، و في عصر الرومان استخدموا أحجاراً مختلفة الألوان لتكون في النهاية شكلاً جميلاً . و كثيراً ما استعمل هذا النوع في تنفيذ المناظر المعقدة ، و صراعات الحيوانات ، و مشاهد الإله باخوس و طقوسه .
و يجب أن ننوه أن الفسيفساء بطريقة *Opus Sectile* كثيراً ما كانت تزين الحوائط على حدٍ سواء مع تزين الأرضيات *[2].
النوع الثاني : ***Opus Tessellatum*** ، هو تقريباً نفس النوع السابق إلا أنه أقل تعقيداً منه بكثير . و لهذا انتشر استخدامه مع الرسومات الهندسية نظراً لأن القطع كانت متساوية *[3].

---

*١- فارو : *Marcus Terentius Varro* (١١٦-٢٧ ق.م.) ولد في ريانا في أرض السابين ، إلى الشمال الشرقي من روما . درس فارو في روما مع *L.Aelius* الأدب اللاتيني ، و في أثينا درس على يد الفيلسوف الإغريقي أنتيوخوس من أسكالون . و بدأ فارو بعد ذلك حياته العامة و وصل إلى منصب برايتور . و قد طلب منه قيصر بعد ذلك مهمة إنشاء أول مكتبة عامة في روما ، إلا أن المشروع لم ينفذ أبداً .عن أعماله نعرف أنه قد أكمل ٤٩٠ كتاباً عندما بلغ عمره ٧٨ عاماً.و من أشهر هذه الأعمال على الاطلاق " عن اللغة اللاتينية " *De lingua Latina* ، و " عن الزراعة " *De re rustica* . للمزيد راجع : The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 1582

*٢- Blanchet , Adrien ., op.cit. , p. 12

*٣- Ibid , op.cit. , p. 13

النوع الثالث : <u>Opus Signinum</u> ، استخدم الرومان هذا النوع في تغطية أرضيات الصالات ، و كانت تتكون من قطع خشبية مع الطباشير . و للعمل على دوام بقائها ، كان يضاف إليها بعض الحصى المجلوب من عند شواطئ الأنهار ، بالإضافة إلى أحجار صغيرة و أجزاء رخامية. و قد نفذت بهذه الطريقة أيضاً إطارات كانت تستخدم مكعبات بيضاء اللون . و قد كان هذا النوع الأخير هو الأكثر انتشاراً في التبليطات الفسيفسائية *[1].

النوع الرابع : <u>Opus vermiculatum</u> ، هو نفس الطرق السالفة الذكر مع استخدام أحجاراً مختلفة ، بالإضافة إلى الرخام ، و الزجاج الملون . و كانت تتكون من أشكالاً قريبة من الواقع .

و يذكر أحد علماء الآثار : بول جوكلر Paul Gaukler أن هذه الطريقة استوحت من المجوهرات المصرية القديمة .

و كانت طريقة *Opus vermiculatum* هي التي استعملها االقدماء لتنفيذ الأعمال العالية الجودة ، و الرفيعة المستوى ، و هي الأعمال التي سبق و ذكرنا أنه يطلق عليها مصطلح : *emblema* .

و كان هذا النوع هو الأقرب شبهاً بالأعمال المصورة على الحوائط نظراً لجماله ، و دقة تنفيذه . و كي يصل الفسيفسائي إلى هذه الدرجة من البراعة ، كان يستخدم في ذلك مكعبات ذات مقاسات متباينة و غير متساوية ، كل ذلك لتنفيذ الرسم الذي يحدده الفنان بدقة متناهية . و اعتمدوا في ذلك على الرخام ، و العاج ، و أيضاً الأحجار الكريمة مثل حجر اللابيس لازولي ، و العقيق في بعض الأحيان . و لإضفاء اللمعان على العمل ، كانوا يطعمون كل ذلك بالقطع الزجاجية ، و ذلك كي يخرج النمودج غاية في الجمال *[2].

و كان ذلك يؤدي في نهاية الأمر إلى عملٍ متكامل ، يتميز بالثراء في الألوان ، و الأشكال البديعة

---

*١- Blanchet , Adrien ., op.cit. , p. 13

*٢- Ibid , p. 14-5

و كانت النماذج التي من نوع *emblema* ، نظراً لأهميتها تخصص كي يزين بها مثلاً سور فيلا، أو يرصع بها مركز صالة الطعام ، أو توضع بالقرب من الفناء *atrium* ، و كانت تعامل بحق على أنها تحفاً ، و أعمالاً مميزة *[1].

كانت هذه لمحة سريعة عن أنواع الفسيفساء بشكل عام يتيح للقارئ بصورة مبسطة كيفية التفريق بين أنواعها المتباينة ، و ذلك قبل أن نتطرق الآن إلى طريقة تنفيذ الفسيفساء نفسها ؛ أي التقنية (التكنيك) .
لقد كانت قطع الفسيفساء توضع في بداية الأمر على فرشة من الملاط ، و كانت هذه الفرشة أو المهد يتكون من مادة البيتون *[2] ، أو من مادة المونة الحمراء و لكن بسمك أكثر .
و لم تكن هناك قواعد ثابتة يجب على الفسيفسائي اتباعها .

و نجد أنه في الحمامات التي استخدمت نظام التدفئة بواسطة المواسير ، و عرفت هذه الوسيلة باسم *Hypocaust* ، كثيراً ما استعملت الفسيفساء في تبليط أرضيات هذه الحمامات أسفل المواسير . و كان السطح المراد تغطيته بالفسيفساء ، يجب سقايته بالماء أولاً ، ثم تضاف القطع على الحائط فوق طبقة ملاط الجص .
و عند جفاف هذا السطح كانت تستلزم طبقة من الجص (الجبس) رقيقة السمك ، و تتناسب في حجمها مع حجم مكعبات الفسيفساء التي سوف توضع بالتالي فوقها .

---

*١- Blanchet , Adrien ., op.cit. , p. 15

*٢- البيتون : هي عبارة عن خليط من الرمل و الجير و الزلط و الماء .

و علــى هــذا الجـص كــان التصـميم المـراد تنفيـذه يخـطط ، لتأتــي طبقـة المـلاط التـي سـوف تسـتقبل المكعبـات بعـد ذلـك ، و يبلـغ سـمك طبقـة المـلاط هـذه حـوالي ٦سم.*[١]

و هكـذا انتشـر اسـتخدام اللوحـات الفسـيفسائية فـي العصـر الرومـاني علـى وجـه الخصـوص ، كمـا تـؤكد ذلـك الأمثلـة العـديدة التـي عثـر عليهـا مـن كـافة الأنحـاء .

و يجـب أن ننـوه إلـى أن الفسـيفساء كـانت الوسـيلة المفضـلة و المثلـى فـي تـزيين الحمـامات بصـفة عامـة ، و كثيـراً مـا كـانت تصـور الموضـوعات المتعلقـة بالبيئـة البحـرية بخاصـة داخـل حمـامات الفيـلات . و لعـل السـبب فـي ذلـك هـو أن هـذه الفيـلات كـانت كبيـرة الحجـم ، و عظيمـة الشـأن ، فكـانت تحتـوي علـى حمـامات عـديدة ، و كـان مـن المعتـاد أن يطـالعنا فـي أعمـاق الأحـواض بهـا شـكل الإلـه نبتـون ، و زوجتـه أمفيتـريتي ، و الحوريات ، و الدرافيـل ، و مخلـوق التـريتون الخـرافي ، و غيـرهم مـن المخلـوقات البحـرية التـي تنقلنـا إلـى عـالم البحـار بسـحره ، و غموضـه *[٢].

و قـد حفظـت بعـض الإمضـاءات لصـانعي الفسـيفساء علـى أعمـال مـن الفتـرة الرومـانية *[٣]، و التـي يتضـح منهـا سـيطرة الأسـماء الإغريقيـة ، و هـذا معنـاه أن هـذه الصـناعة قـد اسـتمرت بصـورة واسـعة فـي أيـدي الإغـريق .

و مـع ذلك فمن القطـع الشـهيرة و التـي حملـت توقيـع و كـان اسـم صـاحبها رومـاني ، تـوجد فسـيفساء ليلبـون *Lillebonne* مـن القـرن الثـالث الميـلادي *[٤]، و كـانت تحمـل اسـم *T. Semius Felix* ، و صـورت أبوللـون

---

*١- Blanchet, Adrien ., op.cit. , p. 16-22

*٢- Ibid , p. 86

*٣- Henig , Martin ., " Roman Art ", p. 118-9 .

*٤- Blanchet, Adrien ., op.cit. , p. 85

متعقباً دافني *١، و حولهما إطار من مشاهد الصيد المتنوعة *٢.

و أخيراً ، فإن صناع الفسيفساء في الإمبراطورية الرومانية قد ورثوا تقليد زخرفة اللوحات بطريقة *Opus Tessellatum* مع الخلفية البيضاء . و كانوا في بداية الأمر ، ينتقون موضوعاتٍ بسيطة ، و الملاحظ أن العديد من أعمال *emblemata* لم تكن إلا نسخاً من الأعمال المنفذة بواسطة فن التصوير الحائطي *٣، أو قطعاً فسيفسائية نفذت بطريقة *Opus vermiculatum* كي تحاكي فن التصوير قدر الإمكان *٤.

و استمر الفنانون في اتباع نهج المناظر المستوحاة من الأساطير الإغريقية ، و التي سيطرت لفترات كبيرة على الفسيفساء الرومانية *٥.

---

*١- دافني : $\Delta\alpha\phi\nu\eta'$ هي ابنة إله نهر (ربما كان نهر اللادون *Ladon* بأركاديا) و هي صيادة بكر اجتذبت أعين الإله أبوللون ، و عندما كاد أبوللون أن يمسك بها دعت ريوس لمساعدتها ، فحولها إلى شجرة . و هكذا نجت من أبوللون . للمزيد راجع :

- The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 429
- Schmidt . , Joel , op.cit. , p. 90 .

*٢- فسيفساء ليلبون : *Lillebonne* ترجع إلى القرن الثالث الميلادي ، و هي محفوظة حالياً بمتحف روان : Rouen . و قد وقع على هذه القطعة الفسيفسائي *T. Sennius Felix* ، و تلميذه *Amor* . للمزيد عن هذه القطعة ، راجع :-

- Blanchet , Adrien ., op.cit. , p. 85

*٣- من أشهر الأعمال التي نفذت بالفسيفساء و كانت تعتبر نسخة من عمل أصلي نفذ بواسطة فن التصوير الحائطي ، توجد فسيفساء الحمام من فيلا الامبراطور هدريان في تيفولي (إيطاليا) . هذه القطعة ترجع إلى حوالي ١٠٠ق.م. و كان صانعها الشهير هو الفنان سوسوس *Sosus* .

للمزيد راجع : Henig , Martin ., " Roman Art ", op.cit. , p. 117

*٤- Henig , Martin ., " Roman Art ", op.cit. , p. 117 .

*٥- Ibid , p. 118-9 .

و هكذا بعد أن تناولنا هذه النقاط المختلفة و الهامة بالنسبة إلى موضوع الدراسة ، فسوف نتناول بعض أمثلة الفسيفساء من كافة أنحاء الإمبراطورية الرومانية ، حتى نتعرف على الطرز المختلفة في كل منطقة على حدة ، و تأثير كل بيئة على النماذج الخاصة بها ، و هذا على الرغم من قلة الأمثلة المتاحة في بعض الأماكن ، و غزارتها في أماكن أخرى .

و قد كانت عملية اختيار المثال تعتمد ؛ من جهة على مدى ما يعكسه العمل من تصويرٍ للطبيعة بحس صادق ، و عين دقيقة ، و قلب مرهف بما حوله من عناصر ، و ظواهر بيئية ، فينبثق النموذج في النهاية معبراً عن العصر بوضوح ، و نابعاً من البيئة المحيطة به .

و من ناحية أخرى فقد ينفرد المثال بالتعبير عن موضوعٍ يتميز بعناصر قد لا تكون منتشرة ، أو تتضح فيها وجهة نظر جديدة للفنان في تناوله لها .

أليس الأدب هو صوت الأمة ،
و الفن هو مرآة الشعوب ؟

لقد كان الاتجاه إلى تصوير الطبيعة في الفن يعكس الرقة ، و الجمال ، و يفيض بالشاعرية ، و كأنه قطعة موسيقية ، ألفها أعذب الملحنين ، و يعزفها أرق الموسيقيين .

إنها الطبيعة و سحرها البديع الذي دفع الفنانين إلى محاولة التعبير عنها ، و تصويرها من خلال أعمالهم في

مختلف الفنون ، و هو أيضاً ما دعا ثيوكريت في احدى قصائده*[1] إلى القول :

ابدأن ، أي ربات الشعر الحبيبات ،
ابدأن الشاد الأغنية الرعوية " *[2].

لذلك فهلم بنا نشاهد عزف الطبيعة ، و موسيقى الجمان من خلال النماذج الفسيفسائية المختارة

---

*١- Theocritus , Eidyllion , : Thyrsis , II, 29-56 .

*٢- يقول ثيوكريت :

ἄρχετε βουκολικᾶς , Μῶσαι φίλαι , ἄρχετ' ἀοιδᾶς

الباب الأول

فسيفساء تصوير الطبيعة من إيطاليا .

* الفصل الأول :

مقدمة عن تاريخ و طبيعة إيطاليا الجغرافية .

* الفصل الثاني :

نماذج تعكس تصوير الطبيعة من خلال الفسيفساء .



الفصل الأول

مقدمة عن تاريخ و طبيعة إيطاليا الجغرافية .



يطلق اسم الحضارة الرومانية على السكان الذين أقاموا قديماً في إيطاليا ، كذلك عرفت هذه الحضارة أيضاً باسم حضارة روما - نسبة إلى عاصمتهم - أو حضارة العالم الروماني حيث امتد تأثير روما إلى ما حولها من بلدان و كونت مع الوقت إمبراطورية مترامية الأطراف *١.

و جدير بالقول أن روما - دون باقي مدن إيطاليا - هي التي كانت صاحبة الرأي القوى و الزعامة ، فقد لعبت دوراً مهماً و أساسياً في توحيد كلمة شبه الجزيرة الإيطالية كلها و جعلها دولة واحدة قوية ، و منها استطاعت بعد ذلك أن تبسط سيطرتها على شبه الجزيرة كلها ، و من ثم على أقاليم البحر المتوسط بعد ذلك الواحد تلو الآخر ، حتى أن الرومان أطلقوا على البحر المتوسط تسمية " بحرنا " : *mare nostrum* .*٢

و قبل أن أتناول النماذج الفسيفسائية المتنوعة التي عثر عليها في إيطاليا بالبحث و التقديم ، كان لابد من وقفة قصيرة استعرض من خلالها طبيعة جغرافية شبه الجزيرة الإيطالية ، و ذلك حتى يتسنى لنا التعرف على المؤثرات و العوامل التي كان لها أبلغ الأثر في الرومان شعباً و فنانين ، و بالتالي نصل إلى تفهم عقلية الفنان الذي ترعرع في بيئة معينة أثرت فيه بدرجة كبيرة و ملحوظة ، حتى أنه حاول التعبير عن هذه الطبيعة من خلال الأنواع المختلفة من الفنون .

---

*١- إبراهيم نصحي ، " تاريخ الرومان " ، (القاهرة ١٩٨٣)، جـ. ١ ، ص. ١٢-٢٢ .

*٢- نفسه .

و بداية القول فإن الاسم القديم لإيطاليا *Italia* كان مشتقاً من الكلمة الأوسقية القديمة : *Vitellio* أي " أرض العجول " كناية عن غناها في المرعى و تربية المواشي [*1].

و كان الإغريق هم الذين أطلقوا هذه التسمية في القرن الخامس ق.م. علي الطرف الجنوبي الغربي لشبه الجزيرة الإيطالية حتى اتسع و شمل كل البلاد من أقصي الجنوب إلي جبال الألب .

و تتكون إيطاليا من إقليمين رئيسيين : الإقليم الشمالي و هو عبارة عن سهل فسيح تطوقه سلسلة جبال الألب التي تمتد من البحر الآدرياتي و حتى البحر المتوسط .

و يحتوي هذا الإقليم أيضاً علي وادي نهر البو : *Padus* [*2] .

و قد أدي وجود هذا النهر إلي ازدهار في النشاط الزراعي علي الرغم من افتقار الإقليم إلي الشواطئ الطويلة و خلوه من البراكين .

أما الإقليم الجنوبي فهو يتكون من شبه جزيرة تقع بين البحر التيراني في الغرب و البحر الآدرياتي في الشرق ، و تحف به الشواطئ الطويلة و تشقه سلسلة جبال الابنين و به براكين بعضها خامد و بعضها نشط حتى وقتنا هذا .

و قد كان لهذه البراكين فائدة عظمى ، حيث ساعدت علي تكوين تربة جيدة صالحة بوجه خاص لزراعة الكروم .

أما جبال الابنين ، فكانت تتخللها الوديان الخصبة الفسيحة كما أنه كانت توجد بها غابات كثيفة و مراعٍ رحبة .

و كنتيجة لهذه الطبيعة الجغرافية ، فقد اشتهرت إيطاليا في العصور القديمة بأن أهم مواردها هي الزراعة و تربية الحيوان .

---

*١- إبراهيم نصحي ، المرجع السابق ، جـ. ١ ، ص. ١٢-٢٢ .

*٢- نهر البو : *Padus* هو أعظم الأنهار الإيطالية علي الإطلاق ، و هو ينبع من جبال الألب في الغرب ، و تغذيه روافد كثيرة ، ثم يصب في البحر الأدرياتي في الشرق .

و بالنسبة للنشاط الزراعي ، فقد كانت تزدهر زراعة أشجار الكروم ، و الزيتون و بخاصة منذ القرن الثاني ق.م. ، و نظراً لتوافر المراعي الممتازة للأغنام ، و الماعز ، و الماشية ، و الخيول في المناطق الساحلية المنخفضة شتاءً ، أو في المنحدرات الجبلية صيفاً ، فإن تربية الحيوان كانت تلي الزراعة من حيث الأهمية*[1] .

و نتيجة لهذه البيئة ، نلاحظ تأثر الفنان بما حوله و محاولته التعبير عن إحساسه ذلك من خلال أعماله .

فكثيراً ما صور الفنان الأغنام ، و الماعز و هي ترعى وسط الجبال ، و ربما كان ذلك يمثل انعكاساً له هو نفسه ، بمعنى أن هذا الفنان ربما كان يعيش في نفس البيئة ، في المناطق الجبلية مثلاً ، أو كان يعيش بجوار أشجار الزيتون ،و الكروم .

و تتضح أهمية التعرف على طبيعة إيطاليا و الإلمام بظواهرها المختلفة فنيٍ أنه ، لو لم نلقِ بعض الضوء عليها ، ما استطعنا فهم سبب اختيار الفنان لأشجار الكروم و الزيتون بخاصة كي يكونا موضوعاً أساسياً له إليته عند التعبير عن البيئة و الطبيعة من حوله ، كذلك شغفه بالمراعي و الغابات التي هي في الأصل جزء منه و ليست بغريبة عنه .

و أثناء التعرض للأمثلة المختارة بالبحث و الدراسة ، سوف أحاول - قدر المستطاع - أن أتتبع التسلسل الزمني لها ، بمعنى عرض الأمثلة القديمة فالأحدث و ذلك في الفترة الزمنية المختارة ألا و هي من القرن الثالث قبل الميلاد و حتى أواخر القرن الثالث الميلادي و قد أتعرض لمثال ما قد يتجاوز هذه الفترة المحددة إذا ما استشعرت مدى أهميته بالنسبة لموضوع الدراسة ، و الله هو الموفق ، ، ،

---

*١- إبراهيم نصحي ، المرجع السابق ، جـ. ١ ، ص. ١٢-٢٢.

الفصل الثاني

نماذج تعكس تصوير الطبيعة من خلال الفسيفساء .

١ - فسيفساء منزل فاون .

(أ) فسيفساء السمك .

(ب) فسيفساء النيل .

٢ - فسيفساء المغارة المقدسة

٣- فسيفساء باليسترينا .

٤- فسيفساء بيرجي باتروريا

٥- فسيفساء معركة السمك .

٦- فسيفساء ميناء السفن من أوستيا .

٧- فسيفساء فيلا هدريان .

(أ) معركة القنطور مع النمر

(ب) رعي الماعز أمام تمثال واقف.

(جـ) منظر مهاجمة الأسد لثور .

***

﴿١﴾ فسيفساء منزل فاون :

يقع منزل فاون في مدينة بومبيي بجنوب غرب إيطاليا . و يعد هذا المنزل نموذجاً للتطور الذي شهدته عمارة المنازل*[1] في القرن الثاني ق.م.*[2] *[صورة ٢]*
و قد بني الجزء الأكبر من المنزل في عام ١٨٠ق.م. ثم شهد تطورات لاحقة ، و قد اشتهر المنزل باسم " منزل فاون " نظراً لأنه عثر علي تمثال للإله فاون*[3] به و هو يرقص .
و يعد منزل فاون من أوسع و أفخم المنازل في مدينة بومبيي .*[4]
و يعكس المنزل ذوق الأغنياء ذوي الثقافة و المكانة العالية في القرنين الثالث و الثاني ق.م. و يتضح منه كيفية اختيار الأثرياء لأسلوب و طرق زخرفة بيوتهم . و قد حفظ لنا المنزل نماذج عديدة من الفسيفساء التي عثر عليها و هي تغطي أرضيات المنزل ، و هذه القطع محفوظة الآن بمتحف نابولي في إيطاليا . و تعد هذه القطع من أجمل الأعمال التي حفظت حتي وقتنا هذا *[5]

---

*١- عن عمارة المنازل ، راجع كل من :
- Wheeler , Mortimer ,." Roman art & architecture "(New York ,1964, rep. 71, 91)
- Mau , August ," Pompeii , its life and art " , (London , 1899)
و غيرهم كثيرين ممن تناولوا عمارة المنازل في بومبيي بخاصة و في إيطاليا بعامة .

*٢- Ward-Perkins , John B., "Roman Architecture ", (New York,1977) , p.57

*٣- الاله فاون : *Faunus* هو أحد أقدم الالهة الرومانية ، و هو ابن بيكوس *Picus* و حفيد ساتيرن *Saturne* و يعد هذا الاله حامي الغابات و المساحات المزروعة و المياه النقية العذبة و حارس الاغنام. و قد صوره الرومان في شكل رجل ملتحي يرتدي جلد الماعز و يشبه الاله بان في قرونه الموجودة بالجبهة و أرجله التي تشبه أرجل الماعز .و يسمي اولاده باسم فاونس : *Faunes* و هم عبارة عن مخلوقات انصاف آلهة تحرس الغابة .للمزيد راجع : Schmidt , Joel , op.cit. , p. 125 .

*٤- Mau,August ., op.cit., p. 282 , 286-7 .

*٥- Ibid .

و الملاحظ أن أرضيات غرف الطعام : *Triclinum* و كذلك غرف الاجتماع : *Tablinum* كانت تزين بالصور الفسيفسائية التي تتناسب مع الغرض من هذه الحجرات *[1]. فكانت الفسيفساء تعكس مناظر الأسماك المختلفة الأنواع ، و الوحوش البحرية الأسطورية ، و تشخيص لفصول السنة ، و غيرها من الأشكال التي وجدناها على قطع الفسيفساء في مثل هذه النوعية من الغرف .

بين أعمدة المدخل المؤدي إلي الحنية : H *[2] كانت توجد قطع فسيفسائية تعكس مخلوقات نيلية كفرس النهر : *ἱπποπόταμος* ، و التمساح : *Κροκοδείλος* ، و النمس : *ἰχνεύτης* ، و أبو قردان : *ἶβις* ...الخ.

أما بالنسبة إلى أرضية ذات الحجرة ، فنجد أنها كانت مغطاة بالكامل تقريباً بالفسيفساء الشهيرة التي تصور الحرب التي دارت بين كلٍ من الاسكندر الأكبر*[3] و الملك دارا*[4] ، ملك الفرس. *[صورة ٨]*.

---

*١- - Mau , August ., op.cit., p.282

*٢- انظر مخطط المنزل *[صورة ٧]* في : - Mau . August ., op.cit., p.282

*٣- الاسكندر الأكبر : (٣٥٦-٣٢٣ق.م.) هو ابن الملك المقدوني فيليب الثاني ، و قد سيطر علي بلاد اليونان و تولي العرش بعد اغتيال أبيه في عام ٣٣٦ق.م. و في عام ٣٣٥ق.م. قضي علي ثورة المدن اليونانية ضد مقدونيا و بدأ بعد ذلك حملته علي الشرق حيث انتصر علي الملك دارا الثالث عام ٣٣٤ق.م. ثم انتصر عليه للمرة الثانية في موقعة ايثوس *Ἴθυς* الشهيرة في ٣٣٣ق.م.أما في عام ٣٣٢ق.م.دخل مصر و أسس بها مدينة الإسكندرية . للمزيد راجع كل من :-

- Bevan , Edwyn., " A History of Egypt under the Ptolemaic Dynasty " , (London 1914) p.1-17 .

- فادية أبو بكر،" محاضرات في تاريخ مصر: العصر البطلمي"،(جامعة الإسكندرية ١٩٨٩) ص. ٤٥-٥٥ .

- أحمد حسين،" موسوعة تاريخ مصر:جـ١(مطبوعات الشعب ١٩٨٣)ص. ١٧٧-٨ .

*٤- دارا الثالث : *Darius* هو ملك الفرس في الفترة من ٣٣٦-٣٣٠ ق.م. و هو سليل الأسرة الملكية الفارسية . انهزم أمام الاسكندر الأكبر في موقعة ايثوس الشهيرة عام ٣٣٣ق.م. و قتل في نهاية الأمر علي يد أحد أتباعه عام ٣٣٠ق.م. للمزيد راجع :

The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 430 .

و يهمني في هذا المنزل قطعتين من الفسيفساء ، الأولي تعرف باسم " فسيفساء السمك" و الثانية تعرف باسم : " فسيفساء النيل " و كلتاهما محفوظتان بمتحف الآثار بنابولي.

[أ] فسيفساء السمك :

عثر علي هذه القطعة من الفسيفساء عند الجانب الأيمن من إحدى الحجرتين الصغيرتين الواقعتين عند جانبي غرفة الاجتماع: *tablinum* [*1] . *[صورة ٩]*.

تعكس هذه القطعة نموذجاً من الفسيفساء كان مألوفاً و شائعاً بكثرة في مدينة بومبيي [*2] ، حتي أننا نستطيع القول – إلي حدٍ ما– أن هذه النوعية من النماذج تنحدر في أصولها من نموذج واحد بعينه أو شكل واحد مشترك أخذ كمثال يحتذي به .

و ربما كان الشكل الذي أخذ عنه،لوحةٍ ما أو غلاف لأحد الكتب و قلده صانعي الفسيفساء من أهل بومبيي .

لقد كان منظر البيئة البحرية و ما تحويه من أسماك يعد موضوعاً مفضلاً كمادة للحديث أثناء تناول الطعام و التسامر سواء في غرف الطعام أم غرف الاجتماع [*3]

---

*١- Pollitt, J.J., " Art in the Hellenistic Age ", (Cambridge University Press , 1986) p.223 .

*٢- يشبه هذا المثال نموذج آخر موجود بمنزل رقم *VIII* في مدينة بومبيي و تفاصيل القطعتين علي الرغم من اختلاف مكان العثور عليهما ، إلا أنهما متشابهتان في كثير من التفاصيل و الأجزاء .

أنظر : Pollitt,J.J., op.cit., p.224 , Ill.no" 238, 239 .

و جدير بالذكر أنني سوف أتعرض لهذا النموذج بعد ذلك بالتفصيل ، لما له من أهمية بالنسبة إلي موضوع البحث .

*٣- Pollitt., J.J., op.cit. , p. 223

و نستطيع أن نتخيل إنسان ذلك العصر و هو يتناقش مع غيره من هؤلاء القوم - أثناء اجتماعهم للحديث أو لتناول وجبات الطعام - و هم يتحاورون حول علم الأسماك *[1] و طبائعها ، و أشكالها ، و قد يشيرون إلى الصور نفسها للتدليل على صحة ما يقولون*[1] .

الدراسة التحليلية للقطعة :

أولاً : التنوع في الأسماك التي تعكسها قطعة الفسيفساء . فالملاحظ أن الفنان لم يلجأ هنا إلى تصوير نوعاً واحداً من الأسماك ، ثم قام بتكراره على رقعة الفسيفساء المعنية بالعمل ، و إنما تجلت براعته في اختيار عدة أنواع صورها ببراعة للدلالة على غزارة علمه و عمق ملاحظته للأنواع المختلفة من الأسماك من ناحية ، و من ناحية أخري للدلالة على تمكنه من تصميم و تنفيذ أشكال متنوعة من الأسماك سواء الكبيرة الحجم أم الصغيرة .

وعموماً فإنني لن أتناول بالوصف و التحليل كل نوع من هذه الأسماك على حدة ، فذلك يتبع علم الأكثيولوجيا أي علم دراسة الأسماك ، و لكن يهمني هنا في المقام الأول أن نلاحظ أن الفنان أو صانع الفسيفساء ، كان بارعاً في تصوير الأسماك .

ثانياً : جسم السمكة إذا تفحصنا جسم أي سمكة من تلك الأسماك المصورة ، سنجد الفنان يهتم بتصوير زعنفة الذيل ، و الجسم المغزلي .

---

*١ - علم الأسماك : *Ichthyology* و هو مصطلح مشتق من اللغة اليونانية القديمة و تكون من المقطعين : ἰχθυς أي سمكة و المقطع λόγος بمعني : علم . و الاثنان معاً معناهما : " علم دراسة الأسماك و طبائعها ".

و تشمل هذه الدراسة طبيعة الأسماك ، و تصنيفها ، و سلوكها ،و نموها ، و توزيعها وتطور حياتها، هذا بالإضافة إلي المحيط الذي تحيي فيه و أهميته بالنسبة لها و للبشرية كذلك .

*٢ - Pollitt., J.J., op.cit., p. 223

كذلك اهتم الفنان بزعنفة الظهر ، حيث أنها تختلف في شكلها من نوع لآخر . و قد صور الحراشف و هي مرصوفة على جسم السمكة و كأنها قرميد السقف .
أيضاً لم يغفل عن الزعنفة الشرجية ، و الزعانف الحوضية ، و الصدرية . أما في الجزء الأمامي من جسم السمكة ، فنجده اهتم بتصوير العين ، و فتحة الخياشيم ، و المنخر، و الفم .*١
و قد أراد الفنان أن يؤكد من كل ما سبق ، على مدى خبرته بالأسماك ، و ربما كان قرب مدينة بومبيي من البحر التيراني عاملاً أساسياً ساهم في بناء معرفته الغزيرة تلك بالأسماك .
و من بين الأنواع التي نستطيع التعرف عليها : سمكة التونة ، و الإخطبوط ، و الشفنين البحري ، و ثعبان البحر ، و القواقع ، و القريدس ، و سمكة ذئب البحر ، و سمك القد ، و المحار و سمكة القمر ، و غيرها من الأسماك .

ثالثاً : سبب اختيار الموضوع ؛ ربما كان السبب المنطقي لاختياره لهذه الأنواع دون غيرها ، هو أن نفس هذه الأنواع هي التي تخرج إليه من البحر أثناء عمليات الصيد ، أو يجدها على مائدة طعامه ، و بالتالي فكانت تعتبر صنفاً شهياً من الغذاء بالنسبة له ، و ربما كان محباً لهذه الأنواع حتى أنه أغرم بتصويرها في الأعمال الفنية .

رابعاً : الحركة ؛ فأول ما يلفت النظر في هذه الأشكال المصورة أنها لم تأخذ الشكل الجامد الفاقد للحياة و الحركة ، و لكن على العكس ظهر بعضها مصوراً و فمه مفتوح ، بينما البعض الآخر تظهر حركته و كأنه يسبح حقاً في مياه البحر .

و هكذا كان الفنان الذي صمم و نفذ هذه القطعة بارعاً في عمله ، و يستحق التقدير على قطعته تلك التي تشع بالحركة و الحيوية .

---

*١- مرفق مع الصور رسم توضيحي لماهية جسم السمكة . انظر [صورة ١٠].

[ب] فسيفساء النيل :

كان للفنانين في العصر الهلينستي أعمالهم الخاصة التي تتبع فن تصوير الغرائب : *Παρά-δοξογραφή* و هذا معناه من وجهة نظرهم الفنية ، تصوير الحيوانات الغريبة أي التي أتت من بيئة أخرى غير بلاد الإغريق ، كأفريقيا مثلاً .*[1]

و يتجلى هذا الاتجاه بوضوح في الاطار الزخرفي للقطعة الفسيفسائية التي تحيط بلوحة الإسكندر الأكبر المشهورة من منزل فاون كما سبق الذكر .*[2]

كذلك الفسيفساء الموجودة عند مدخل الحجرة المؤدية إلى فسيفساء الإسكندر و تعكس منظر فرس النهر *ἱπποπόταμος* و هو يسبح بين البط ، كذلك منظر ثعبان الكوبرا ، و غيرها من المخلوقات التي تلعب و تلهو في النيل : *Νεῖλος* . *[صورة ١١-١٢]*

و المثال عبارة عن إفريز ارتفاعه ٠,٦٤ م. و هو محفوظ بالمتحف الأثري بنابولي كما سبقت الإشارة *[3]. *[صورة ١٣-١٤]*

و الملاحظ أن هذه الفسيفساء المستوحاة من البيئة النيلية ، كانت تلقى اقبالاً شديداً في إيطاليا في أواخر العصر الجمهوري .

و كغيرها من القطع التي ترجع إلى مدينة بومبيي ، نجد أن هذه الفسيفساء الواردة من منزل فاون ، قد صممت لتتناسب مع الذوق ، ليس ذوق التجار و البحارة كما كان الوضع في

---

*١- Pollitt , J.J. , op.cit. , p. 148 , 226 .

*٢- فسيفساء الاسكندر الأكبر : تجزم أغلب الأراء أنها عبارة عن نسخة من تصوير حائطي يرجع إلي أواخر القرن الرابع ق.م. و هذة الفسيفساء تصور المعركة التي دارت بين كل من دارا الثالث و الاسكندر الأكبر . و قد تحدث بليني عن " معركة شهيرة بين الاسكندر و دارا صورها فيلوكسينوس من إرتريا من أجل كاسندرا " . (*NH*, 35.110) .

للمزيد راجع : Wheeler , Mortimer., Rom. Art & Arch.. , p. 173 ,*Ill.* 154 .

*٣ Pollitt , J.J. , op.cit. , p. 148 , 226 .

ديلوس Δείλος *[1] و إنما ذوق تلك الطبقة الأرستقراطية التي تنحدر ثرواتها من البيئة المحلية المحيطة بها سواء من الأرض أم من البحر و ترجع هذة الطبقة في أصولها الأولي إلي بلاد الأغريق .و قد استطاع الرومان التعرف - عن طريق مستعمراتهم عبر البحار و بخاصةً مصر - علي مختلف أنواع الحيوانات الغريبة ، و من هنا زخرت قطع الفسيفساء بالأنواع الغريبة و بخاصة التي اشتهرت بها البيئة المصرية و تميزت بها عن غيرها من المناطق .*[2]

الدراسة التحليلية:

أولاً : عناصر البيئة المصرية هو أول ما يتبادر إلي ذهن الناظر إلي هذه الأعمال الفسيفسائية النيلية ، فهو يتجلي بوضوح في عدة نقاط.
و هذا التأثير لهو أبلغ دليل علي سيطرة البيئة المصرية علي الفن و شدة اعجاب الفنانين بها و بخصائصها المميزة .
إن الفنان سواء كان رومانياً ، أم من أصل إغريقي ، نجده ترك بيئته الأصلية المحلية و ما بها من خصائص شتى و لجأ بخياله إلى تلك البيئة المصرية الغنية بالمميزات التي يفتقر إليها ؛ بخاصة نهر النيل و الحياة على ضفافه . و تتضح هذه البيئة بجلاء من خلال تصوير مياه نهر النيل ، و ما يرقص علي صفحتها من حيوانات و طيور و نباتات و غيرها .
و نري أول ما نرى ، ذلك الخرتيت (فرس النهر) و قد صوره الفنان مشرأباً بجسمه ، شامخاً في عظمة و قوة ، و يغطس بجسمه

---

*١- ديلوس : هي أصغر جزر الكيكلاد و كانت تحتوي علي معبد للاله أبوللون العظيم ، و كانت لها شأن كبير في القرن الخامس ق.م. و قد دمرها ميثراداتيس في عام ٨٨ ق.م.
و تبعاً للأساطير الأغريقية فجزيرة ديلوس هي المكان الذي ولد فيه كل من أبوللون و أرتميس .
راجع : The Oxford Classical Dictionary., op.cit., p.442-3
*٢- ثروت عكاشة ، " الفن الروماني" ، جـ (١٠)، المجلد الثاني ، ص ٥٤٠ ، صورة ٤٥٥ .

في الماء و لا يظهر منه سوى رأسه و جزء من رقبته المرفوعة إلى أعلى . و نري فكيه يكاداں يطبقان علي بعضهما البعض ، و ربما قصد الفسيفسائي من ذلك أن الخرتيت قد اصطاد لتوه سمكة ، و التهمها و هي تنزل الآن في جوفه و بطنه الضخم . و إلي جواره نري البط و هو يسبح في حرية تامة دونما خوف أو قلق من أيٍ من هذه الحيوانات المجاورة له ، فهذه هي بيئته التي ألفها و اعتاد عليها منذ مئات السنين ، و نري كذلك الصل الملكي : ثعبان الكوبرا الذي كثيراً ما ظهر مصوراً علي جدران المعابد المصرية القديمة و هو يعد رمزاً واضحاً من رموز البيئة المصرية القديمة .

صور الفنان أيضاً حيواناً آخر من حيوانات البيئة المصرية القديمة آلا و هو النمس : ἰχνεύμον و نراه واقفاً عند ضفة النهر و كأنه في تحدٍ مع ثعبان الكوبرا فينتصب أمامه في عزةٍ و إباء دون خوف أو تقهقر .و يظهر نبات البردي في أماكن متفرقة بالمياه ، كما تظهر أيضا زهرة اللوتس و ورد النيل . نستشف مما سبق نتيجة واضحة هي أن الفنان ، حتي لو لم يكن قد سبقت له زيارة مصر من قبل ، فإنه قد سمع عنها الكثير و الكثير مما دفعه إلي تقصي الحقائق و محاولة جمع المعلومات عنها و عن طبيعتها ، فكل ما نراه مصري أصيل .

و يظهر في الكبار الثاني سرب من الطيور و هي سبح و تمرح فوق المياه ، بعضها فارداً أجنحته يرفرف بها في فرحةٍ ، و سعادة ، و لعب ، و بعضها يشرأب برقبته و كأنه يفعل ذلك للشرب من المياه أو لعله يستعد لإلتقاط سمكة بمنقاره .[صورة ١٥]

و في الجزء الأخير من الكنار ، نري طائر المنجل المصري القديم الذي اشتهرت به الأراضي الزراعية في مصر القديمة ، و كان خير عنوان للفلاح المصري و خير عون له .

كذلك نجد تمساح صغير الحجم و قد خرج من المياه و يسيرعلي ضفة النهر بينما فمه مفتوح ، ربما كان قد التهم لتوه صيداً ثميناً و مازال يبلعه .

ثانياً : الاحساس بالحركة ؛ يخيم على المنظر العام الحركة النشطة و إن كانت لا ترقى في مستواها إلى مستوى فسيفساء باليسترينا التي سنتناولها بالشرح و الدراسة فيمابعد و نعقد بينهما المقارنات .

ثالثاً : اختفاء الإمضاءات ؛ الغريب أنه على الرغم من تنوع الأعمال الفسيفسائية التي عثر عليها في منزل فاون بمدينة بومبيي ، إلا أن أياً من هذه النماذج لم يحفظ لنا اسم احد فنانيها .*[1]

رابعاً : التأريخ ؛ يجب أولاً الأخذ في الاعتبار أن صانع الفسيفساء قد اتبع طريقة *opus vermiculatum* في لوحة الأسكندر الأكبر و دارا ، حيث استخدم قطع المكعبات الصغيرة الحجم ، و قام بتوزيعها فوق الرسم الذي سبق و خططه *[2]. و أغلب الظن أنه اتبع نفس الطريقة السابقة في الأعمال الفسيفسائية الأخرى من نفس المنزل ، فالناظر إلى هذا المثال يلاحظ أيضاً صغر حجم المكعبات المستخدمة في العمل و دقة الفنان في اختياره للألوان المنتقاة . و مما لا شك فيه أن هذه الطريقة أو بالأحرى هذا الطراز قد وصل إلى الفنان الروماني من مركز كبير للفن الهللينستي كالإسكندرية ، أو ربما من بعض المدن الصغيرة في جزر بحر إيجه ثم استجلبت إلى مدينة بومبيي في العصر الذهبي أثناء ازدهار الطراز البومبيي الثاني. معني هذا – أنه بعد التعرف علي خصائص الطراز الثاني – أن قطعة الفسيفساء النيلية هذه ترجع إلي ما قبل مولد السيد المسيح مباشرةً أو بعده بقليل في أثناء فترة حكم الامبراطور

---

*1- Maiuri , Amedeo , op.cit., p.10 , 68 .

*2- راجع كلٍ من : Wheeler , Mortimer., Rom. Art & Arch. p. 174 .
Maiuri , Amedeo , op.cit., p. 68 .
Pollitt ,J.J., op.cit., p. 3,46

أغسطس *[1] (أي من حوالي عام ٥ ق.م. مثلاً إلي عام ١٤ م.) .
و تعد فسيفساء النيل من منزل فاون خير مثال و دليل علي مدى التأثير المصري علي الرومان و مدي سيطرته و تغلغله في نفوسهم ، كذلك يعتبر ذلك دليل علي شغفهم ، و ولعهم بطبيعة مصر و ما تحويه من رموز و ما يكتنفها من غموض من خلال بيئة النيل و واديه و ما يطفو علي صفحته من نباتات و حيوانات و مراكب و غيرها . . .
لقد كانت مصر دائماً بالنسبة لهم لغزاً كبيراً حاولوا دون جدوي التوصل إلي حله و فك رموزه ، و من هنا لجئوا إلي تصوير الطبيعة المصرية من خلال أنواع الفن المختلفة .
و إذا كان تاريخ المنزل نفسه يرجع بنائه إلي حوالي عام ١٨٠ ق.م. ، فليس بالضرورة أن القطع التي كان يحتوي عليها ، ترجع إلي نفس الفترة . و الواضح للناظر أن فسيفساء السمك ترجع إلي تاريخ مبكر عن تاريخ فيسيفساء النيل .

خامساً : التقنية ؛ تتضح مهارة الفنان " صانع الفسيفساء " الذي قام بعمل هذه القطعة من فسيفساء النيل ، و مدي براعته بالمقارنة بزميله الذي نفذ فسيفساء السمك ، معني ذلك أن المنزل قد شهد تطورات زمنية متلاحقة .

---

*١- أغسطس : *Augustus* هو إمبراطور روماني ولد عام ٦٣ ق.م. و توفي في ١٤ م.
كان أول إمبراطور روماني تولي الحكم عام ٢٧ق.م. و حتي عام ١٤ م.
اسمه الأصلي *Gaius Octavius* و قد منحه السناتو لقب أغسطس في عام ٢٧ق.م. و قد تبناه يوليوس قيصر ، و قد قاد الحرب ضد مارك أنطونيو و حليفته كليوباترا و انتصر عليهم في موقعة أكتيوم عام ٣١ق.م.
للمزيد راجع :-
Grant , Michael , " History of Rome " , (London , 1978)
Muller,Helmut M.,"Schlaglichter der DeutscheGeschichte",(Zurich,1986),p.19
The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p.216-8

و علي الرغم من اختلاف موضوعي الفسيفساء المختارة من هذا المنزل ، إلا أنهما ليسا بعيدين كل البعد عن بعضهما البعض ؛ ففسيفساء السمك تصور البيئة البحرية و ما بها من أسماك مختلفة و مرتبطة بالبحر ، أما الأخرى فتصور البيئة النيلية و ما تحويه من نباتات و حيوانات و هذا ما يؤكد ارتباط الفنان في مدينة بومبيي بالمياه .

و في الوقت الذي قام فيه صانع الفسيفساء بعمل شكل مربع تقريباً و ملأه بالأسماك ، نجد على العكس الفسيفسائي في نموذج فسيفساء النيل و قد لجأ إلي عمل إفريز طويل يعكس صفحة النهر العظيم و قد أعطي لكل عنصر مساحة رحبة يتحرك فيها بحرية تامة ، فبدت الصورة حقيقية بدرجة كبيرة .

و عموماً ، فقد استمرت " موضة " فن تصوير الطبيعة المصرية مدة طويلة سائدة ، و غلبت عليها طابع العمق ، و تميزت بامتزاج العناصر المختلفة في المنظر مع بعضها البعض .*[1]

---

*١- كمثال أيضاً علي تصوير الطبيعة المصرية ، قطعة الفسيفساء المربعة من منطقة " آفنتين " *Aventine* و المحفوظة بمتحف Museo delle Terme حيث تعكس منظر أقزام تهاجم تمساحاً و فرس النهر علي ضفاف نهر النيل . *[صورة ٦١]* ، للمزيد راجع :-

Strong , Eugenie , " Art in Ancient Rome " , (London , 1929) , Vol.II , p.33 .

- ثروت عكاشة ، الفن الروماني ، جـ ٢ ، ص. ٥١٧-٥١٨، لوحة : ٤٢٤ .

﴿٢﴾ فسيفساء المغارة المقدسة :

من أهم الأمثلة الجديرة بالبحث و الدراسة*[١] ، فسيفساء المغارة المقدسة من معبد الإلهة فورتونا *Fortuna* :*[٢] في مدينة برانيستي *[٣]: *Praeneste* بإيطاليا .

يعتبر البعض هذا المثال انعكاساً للبيئة البحرية ، حيث تظهر المياه مليئة بأنواع مختلفة من الأسماك ، و كأنها معرض للأحياء المائية .

و القطعة تعد نموذجاً أصلياً يبدو و كأنه من أحد أهم مراكز الفن الهلينستي كالإسكندرية .*[٤]

---

*١- Ling , Roger, "Roman Painting",(Cambridge University Press, 1991) , p.7 .

*٢- فورتونا : *Fortuna* هي إلهة رومانية ذات شخصية مهيبة يخاف منها الرومان ، و كانوا يشبهونها بالإلهة اليونانية : *Τυχή* . و فورتونا هي إلهة الحظ ، و الصدفة ، كانت تقدم لعبادها – حسب أهوائهم – الثراء أو الفقر ، السيطرة و القوة أو العبودية . كانت هذه الإلهة تتحكم في كل مجريات الحياة و تمارس السلطة علي الرجال ، و كانت تصور و هي ممسكة بقرن الرخاء و دفة المراكب فهي التي تقود أحداث العالم . بوجهها ذو الخمار ، كان الرجال يدعونها : *Fortuna Virilis* ، أما النساء فيطلقون عليها اسم : *Fortuna Muliebris* .

و كان يذهب إليها المسافرون ، الفرسان و كل من له عمل به مخاطرة أو يعتمد علي الحظ ، و كانت الأضحيات تقدم إليها في معابدها الشهيرة في أنتيوم *Antium* و برانيستي .

للمزيد راجع : Schmidt , Joel , op.cit., p.129 .

*٣- برانيستي : هو اسمها القديم : *Praeneste* أما اسمها الحديث فهو باليسترينا : *Palestrina* و تقع هذه المدينة في إقليم لاتيوم : *Latium* . أسست هذه المدينة الرومانية القديمة علي يد كايكولوس *Caeculus* ابن الإله فولكان *Vulcanus* . كما ينسب أيضاً أصل المدينة إلي تيليجونوس *Telegonos* ابن أوديسيوس *Odysseus* و كيركيه *Circe'* .و قد اكتسبت المدينة شهرة عظيمة بسبب وجود معبد الإلهة فرتونا بها .

للمزيد راجع : Schmidt , Joel , op.cit ., p.260
Petit Larousse Illustre' , 1984 , op.cit , p 1620

*٤- Ling , Roger, op.cit., p.7

قبل تناول هذه القطعة من الفسيفساء بالدراسة ، يجب أولاً التعرض لتاريخ المعبد بصورة سريعة سوف تساعدنا بعد ذلك في عملية التأريخ ، بخاصة أن المعبد يقدم لنا نموذجين ، الأول هو فسيفساء المغارة التي تصور مياه ، و تحتوي على مجموعة أسماك ، و النموذج الثاني هو قطعة فسيفساء باليسترينا الشهيرة ...

و بداية القول ، فإن هذا المعبد اشتهر باسم معبد الإلهة " فرتونا بريميجنيا Fortuna Primigenia "[*1] في برايننستي .

و يعتبر هذا المعبد من أهم المعابد التي ترجع إلى العصر الجمهوري الروماني ، حيث أنه بمثابة دراسة مستفيضة خارج حيز تاريخ الفن الهللينستي .[*2]

و يذكر بعض الباحثون أن هذا المعبد من " أواخر العصر الهللينستي اليوناني الروماني " إن صح التعبير .

أقيم المعبد عند سفح الجبل مباشرةً ، و يتكون من مجموعتين أساسيتين من المباني ، و تؤرخ عمائر مدينة برايننستي عامة بالفترة فيما بين منتصف القرن الثاني ق.م. و الفترة التي تلت تدمير المدينة في عام ٨٠ ق.م.[*3]

و الجدير بالذكر ، أنه كان من مميزات العصر إمكانية إعادة بناء المعابد .[*4] و من خلال أطلال معبد فرتونا ، نستطيع التعرف على بنيته الأساسية و مخطط المعبد الأصلي .

---

*١- فورتونا بريميجنيا : أي " أول مولود للآلهة " و قد ذاعت شهرة وحيها الشهير و تجاوزت شهرته حدود لاتيوم و نافست تلك الموجودة في دلفي و دودونا .

*٢- Pollitt., J.J., op.cit., p.235 .

*٣- Ward-Perkins , John.B., op.cit., p.35,39 .

*٤- Strong , Eugenie , op.cit., Vol. I , p. 78-9 .

لقــد أقيـــم هـــذا المعبـــد ليكـــون بمثـــابة الأثـــر القـــائم و الـدال علـــى انتصـــار الدكتـــاتور ســـولا علـــي المـــارينز .*[1]

فســـولا عنـــدما اتخـــذ لنفســـه لقـــب فيلكس : *Felix* ، أعتقـــد أنـــه المفضـــل لـــدى الإلهـــة فرتـــونا ، و مـــن هـــذا المنطلـــق اعتنـــى عنـــاية خـــاصة بهـــذا المعبـــد حتـــى أنـــه أقـــام هنـــاك مســـتعمرة سُـــميت باســـمه هـــي : *Colonia Sullana* .

و يتميـــز المعبـــد نفســـه بعظمـــةٍ لا مثيـــل لهـــا ، بأروقتـــه العشـــر و التـــي تـــذكرنا بمقـــولة ســـترابون*[2] الشـــهيرة فـــي وصـــف مـــدينة براينســـتي : " المليئـــة بالتيجـــان " *[3]، و ذلك مـــن ضـــخامة عـــدد الأروقـــة و الأعمـــدة المـــوجود بهـــذه المـــدينة .

و أخيـــراً ، أعتقـــد أنـــه كـــان لابـــد مـــن هـــذا الاســـتعراض الســـريع لظـــروف و ملابســـات بنـــاء المعبـــد لكـــي نتطـــرق الآن لقطعـــة الفســـيفساء مـــن مغـــارة الوحـــي بمعبـــد فرتـــونا براينســـتي .

فـــي الفنـــاء الســـفلي مـــن المعبـــد*[4] فـــي جهتـــه اليســـرى ، كـــانت تـــوجد المغـــارة أو الكهـــف المقـــدس : *Oraculum antrum* و الـتي كـــانت تحتـــوي علـــى تبليـــط فســـيفسائي رائـــع يصـــور خليـــج متـــوغل داخـــل اليابســـة و يحتـــوي علـــى أنـــواع شتى مـــن الأســـماك العائمـــة .

---

*١- عن انتصار سولا علي المارينز ، راجع : حسين الشيخ ، " دراسات في تاريخ حضارة اليونان و الرومان " ، (دار المعرفة الجامعية ، ١٩٨٧) ، ص. ٢٨٥ .

*٢- سترابون : *Strabon* عاش في الفترة من ٦٣ ق.م. و حتى ٢١ م. و هو جغرافي و مؤرخ يوناني .له مؤلف شهير هو : الجغرافية " *Geographica* " و يتكون من ١٧ جزء . و قد بدأ في تلقي تعليمه علي يد أريستوديموس Ἀριστόδεμος و قد ذهب إلي روما عام ٤٤ ق.م. للدراسة علي يد المعلم تيرانيون : Τύραννιον معلم شيشرون . و قد تناول مصر في كتابه السابع عشر .

للمزيد راجع : The Oxford Classical Dictionary , op.cit., p. 1447.

*٣- المليئة بالتيجان : " *multae coronae* " ، و ذلك نسبة إلي كثرة الأعمدة و بالتالي تيجان الأعمدة التي امتلأت بها المدينة .

*٤- Strong , Eugenie , op.cit., Vol.I ., p.80 .

و يقف عند مدخل الخليج هيكل للإله بوسيدون*[1] على شاطئ البحر ليحمي البحارة و الصيادين .

و تعتبر قطعة الفسيفساء هذه - موضوع البحث - مثالاً رائعاً من الفترة الأولى من القرن الأول ق.م. في باليسترينا .*[2]

و هناك اعتقاد أنه ربما كان سولا هو الذي أمر بصنع هذه اللوحة الفسيفسائية ، و قام بتقديمها إلى المغارة المقدسة كأضحية و قربان للإلهة فرتونا في معبدها هذا .

و القطعة تبدو و كأنها " بحثاً علمياً عن الأسماك "، حيث نجد أنواع مختلفة من الأسماك ؛ بعضها يندفع إلى الأمام و البعض الأخر إلى الخلف ، و تتحرك الأسماك في المياه بخفة و رشاقة و سرعة ، و يظهر أن المياه ضحلة ، فعنصر الوهم " *Illusion* " قد عاد بصورة أوضح و أعمق مع تغطية المنظر بصفحة ضحلة من المياه . و نجد الجزء الأمامي من سمكة تعوم بإتجاه الدعامة المخصصة للإله بوسيدون .

و القطعة تذكرنا بأحد أوصاف سترابون لهيكل كان مخصصاً لبوسيدون : " لسان أرضي متوغل في البحر " .

---

*١- بوسيدون : *Ποσειδων* هذا الإله هو ابن كرونوس *Κρονός* و الإلهة ريا : *Ρε'α* .
و هو إله البحر اليوناني و أحد آلهة جبل الأوليمب : *Ὄλυμπος* الشهيرة . و كانت زوجة بوسيدون هي الإلهة أمفيتريتي : *Ἀμφιτριτη'* و كثيراً ما صورا معاً و هما يركبان عربة تجرها خيول البحر . و بوسيدون هو إله " الزلازل الأرضية " : *ἐννοσιγαῖος* أو *ἐνοσιχθων* و المحيط المائي . كان البحارة و أصحاب السفن يقدمون له الأضحيات و القرابين طمعاً في رضاه عنهم من أجل السماح لهم بالإبحار سالمين .

للمزيد راجع : Schmidt, Joel., op.cit., p. 258 .
The Oxford Classical Dictionary , op.cit., p.1230-1

و بوسيدون كان أيضاً أحد الألهة التي نحتت علي أفاريز المعبد اليوناني الشهير : البارثنون .

للمزيد راجع :-

Woodford , Susan , " The Art of Greece and Rome ", (Cambridge , 1982) , p.31-2
Richter, Gisela., "Greek Art", p.25,28

*٢- Strong , Eugenie , op.cit., Vol. II , p.30-1 .

و هـــذه الدعـــامة المقـــدمة للإلـــه بوســـيدون يلتـــف حـــولها وشـــاح أو شـــريط ، و أمـــام الدعـــامة نـــري مذبحـــاً تحتـــرق فوقـــه القـــرابين المقـــدمة مـــن أتبـــاع الإلـــه بوســـيدون و المـــذبح يقـــف فـــوق درجتيـــن و مـــزين بالزخـــارف . و تتضـــح الألـــوان البراقـــة القـــوية و تنحصـــر فـــي اللـــون : الأصـــفر ، و الأســـود ، و الأحمـــر ، و اللـــون الأرجـــواني *[1]. [صورة ١٧]

الدراسة التحليلية:

أولاً : بـــراعة الفنـــان ؛ أول مـــا يلفـــت الانتبـــاه هـــو تمكـــن الفنـــان مـــن فنـــه و فهمـــه العميـــق لـــه . إننـــا نجـــد صـــانع الفســـيفساء و قـــد صـــور دعـــامة مخصصـــة للإلـــه بوســـيدون و هـــو إلـــه البحـــر ، لذلـك جعـــل هـــذه الدعـــامة تقـــف شـــامخة ، و منتصـــبة عنـــد شاطئ البحـــر علـــى خليـــج أو لســـان أرضـــي متـــوغل فـــي البحـــر ، و لـــم يكتـــفِ بـــذلك ، بـــل صـــور أيضـــاً أنـــواع مختلفـــة مـــن الأســـماك .

معنـــي ذلك أنـــه اســـتخدم العناصـــر المختلفـــة التـــي تخـــدم موضـــوعه ، فقـــد وظـــف الأســـماك و اللســـان الأرضـــي و البحـــر ، كـــل ذلـك مـــرتبط بالإلـــه بوســـيدون . هـــذا المنظـــر بمـــا فيـــه مـــن تناســـق و ارتبـــاط عناصـــره مـــع بعضـــها البعـــض ، يشـــعر الناظـــر أنـــه ربمـــا كـــان قـــد رأى فعـــلاً علـــى شـــاطئ البحـــر فـــي أحـــد المناطـــق ، هـــذه العناصـــر مجتمعـــة أو بعـــضٍ منهـــا فقـــط ، و قـد أثـــرت فيـــه إلـــى حـــدٍ أنـــه أراد نقلهـــا فـــي عمـــل فنـــي .

ثانياً : تـــأريخ القطعـــة ؛ جـــدير بالذكـــر أنـــه ليـــس مـــن المعـــروف إذا مـــا كـــان جنـــود القـــائد " ســـولا " قـــد دمـــروا المعبـــد القـــديم كليتـــاً ، أو جـــزءً منـــه فقـــط أثـــناء حصـــارهم لمـــدينة برانيســـتي .

و لكـــن مـــن المـــؤكد ، أنـــه بعـــد أحـــداث عـــام ٨٢ ق.م. أعيـــد بنـــاء المعبـــد بمقيـــاس مـــؤثر *[2].

---

*١- Strong , Eugenie , op.cit., Vol. II , p.30-1 .

*٢- Ibid .

و قطعة فسيفساء المغارة المقدسة ، أعتقد أنها ترجع إلى الفترة ما بين منتصف القرن الثاني ق.م. أي حوالي عام ١٥٠ ق.م. إلى ما قبل عام ٨٢ ق.م. و لعل السبب في ذلك - أي في اعتقادي هذا - أن الفسيفساء قد وجدت بالمغارة المقدسة ، و هذه المغارة بدورها كانت موجودة بالفناء السفلي للمعبد من جهته اليسري و لما كانت هذه الفسيفساء عبارة عن تبليط ، معنى ذلك أنها كانت تغطي جزءً من أرضية المغارة المقدسة ، لذلك فإذا كانت المغارة نفسها قد تأثرت بأحداث ٨٢ ق.م. ، فأغلب الظن أن الأرضية لم تتأثر لإن المغارة نفسها تشغل الفناء السفلي ، و عادةً تتأثر الأجزاء العلوية من المباني قبل الأجزاء السفلية التي تكون محتمية بما فوقها من مباني وحوائط و خلافه .

و هكذا ، فإنني أرجح أنها لم تتأثر بأحداث ٨٢ ق.م. بشكل واضح و فعال ، و أن فسيفساء المغارة المقدسة كانت من الفترة ما قبل ٨٢ ق.م.

و حري بالقول ، أن المباني بالطابق السفلي و الرئيسي في حالة جيدة من الحفظ *[1].

و على الرغم من عدم وضوح الصورة الخاصة بالمثال ، إلا أنني أبيت أن أتغاضى عنه ، و ذلك لأنه يجمع من ناحية بين تصوير البيئة الطبيعية عند الخلجان و شواطئ البحار ، و بين الجو الأسطوري الذي نستشعره و هو يخيم على المنظر من خلال ظهور بعض رموز الإله بوسيدون ، إله البحار .

---

*١- Strong , Eugenie , op.cit., Vol. II , p.30-1 .

﴿٣﴾ فسيفساء باليسترينا :

عـــرفت هـــذه القطعـــة أيضـــاً باســـم " فســـيفساء باربيرينـــي " - و هي تســـمية ســـوف أتطـــرق لهـــا لاحقـــاً - و هـــذه الفســـيفساء غـــاية فـــي الأهميـــة ، و التنـــوع ، و التميـــز و تحتـــوي علـــى نقـــاط فنيـــة مختلفـــة ، و قبـــل أن أتعـــرض لهـــا بالوصـــف ثـــم بالدراســـة و التحليـــل ، أحـــب أن أقـــول أولاً أنهـــا تـــرتبط بفيضـــان نهـــر النيـــل فـــي مصـــر . لذلك فســـوف أتنـــاول فـــي البدايـــة ، بصـــورة ســـريعة ، موضـــوع فيضـــان نهـــر النيـــل : *τo' ρεύμα* . [*١]

كـــان نهـــر النيـــل يفيـــض فـــي فصـــل الصـــيف علـــى ضـــفتيه ، فيحيـــل الـــوادي كلـــه إلـــى بحيـــرة متســـعة ، و كـــانت هـــذه الظاهـــرة الســـنوية موضـــع تـــأمل و حيـــرة طـــوال العصـــور القـــديمة .

ففـــي هـــذه العصـــور ، كـــان الفيضـــان ينســـاب دون تحكـــم حتـــى يصـــل إلـــى منطقـــة منـــف[*٢] ، و محافظـــة أرســـينوي[*٣] (الفيـــوم) و ذلـــك

---

*١- نفتالي لويس ، " مصر الرومانية " ، ترجمة د. فوزي مكاوي ، (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٤) . ص. ١٢٨-١٣٠ . ، شكل رقم ٥ ، الوصف بص. ٢٤٦ .

*٢- منف : *Memphis* تقع مدينة منف القديمة علي الشاطيء الغربي من نهر النيل علي بعد ٢٥ كم. جنوب القاهرة . و قد بناها الملك مينا ، موحد القطرين ، لتكون عاصمة للوجهين القبلي و البحري ، و استمرت عاصمة لمصر في عصر الدولة القديمة (٢٦٨٦-٢١٨١ق.م.) من أهم أثارها المتبقية : أهرام الجيزة ، أبو الهول ، و جبانة سقارة .

للمزيد عن الآثار الفرعونية ، راجع :

Nuttgens , Patrick ., " The Story of Architecture ", (Phaidon ,1983) ,p.27-40
Fedden , Robin., " Egypt ,Land of the valley ", (England , 1986) , p.73-4 .

عن ثالوث منف ، راجع : Armour , Robert A., " Gods & Myths of Ancient Egypt " (Cairo,3rd.print.,1989)p.120-2

- "الآثار المصرية في وادي النيل"،جيمس بيكي،ترجمة لبيب حبشي و شفيق فريد،(القاهرة١٩٩٣).

*٣- أرسينوي : *Arsinoe* هي مدينة الفيوم حالياً ، و قد عرفت باسم أرسينوي في العصر البطلمي نسبة إلي أرسينوي زوجة و أخت بطلميوس الثاني . و اشتهرت بها قديماً عبادة التمساح في مصر الفرعونية و قد أطلق عليها اسم : *Κροκοδειλοπολίς* .

للمزيد راجع : The Oxford Classical Dictionary , op.cit., 178

بعد فترة مداها من أسبوعين إلى أربعة أسابيع تقريباً .
و كان الشهر الأول يشهد عملية تخلل المياه ببطء للمناطق المزروعة بسبب عرق أوزوريس .[*١] و في حوالي العشرين من شهر يوليو < إبيف عند المصريين القدماء [*٢]> كان هناك تغييراً مثيراً يحدث عندما يتحول لون مياه نهر النيل من اللون الأخضر إلى اللون المائل إلى الاحمرار ، و ذلك عندما يكون محملاً بالطمي و الغرين الذي يجرفه من أعالي النهر . و في نفس الوقت ، يبدأ منسوب النهر في الارتفاع بسرعة ملحوظة حتى يفيض على الجوانب و يغطي الوادي . و يستمر ارتفاع منسوب النهر و لكن بصورة أبطأ حتى يغطي مساحة أكبر توازي مدة شهرين إضافيين . و لقد كان لشكل الوادي في هذه الحالة أثراً عظيماً جذب أعداداً كبيرة من الزوار بمن فيهم أباطرة الرومان ، فقد كان الوادي يشبه البحيرة التي لا تقطعها سوي المدن و القرى المقامة علي جانبي الوادي و لكن في الأماكن المرتفعة ، و من هنا كان منظر فيضان نهر النيل العظيم مبهراً للناس سواء كانوا مصريين أم أجانب [*٣].

لقد كتب سينيكا[*٤] في القرن الأول الميلادي ، و كان يملك

---

*١- عرق أوزوريس : هو تعبير شعري أطلقه المصريين القدماء علي عملية الترشيح ببطء من المياه إلي المناطق المزروعة و يتم علي أثرها مليء الشقوق و المستنقعات .

*٢- عن الكتابة الهيروغليفية ، راجع: Gardner , Alan., "Egyptian Grammar",(Oxford,1982)

*٣- نفتالي لويس ، المرجع السابق ، ص.١٢٩

*٤- سينيكا : *Lucius Annaeus Seneca* فيلسوف و كاتب مسرحي ، ولد في كردوبا (حوالي ٤ق.م. و عاش حتي ٦٥ م.) ينتمي سينيكا إلي عائلة ثرية و مثقفة من الفرسان .بقي من أعماله عشر قطع نثرية تحت مسمي *Dialogi* ، نعرف منها الأسماء التالية :-
Consolationes-Ad Marciam , Ad Polybium , Ad Helviam Matrem , De Providentia , De Constantia Sapientis , De Via , De Vita beata , De Otio , De Tranquillitate animi,De Brevitate Vitae . هذا بالإضافة إلي ثلاث قصائد أخري مختلفة هي : *De Clementia*، *Naturales quaestiones , De Beneficiis* . كما تنسب إليه أيضاً أعمال تراجيدية كالطرواديون، فيدرا، أجاممنون ، ميديا . . .

ضيعات واسعة في مصر ، و تحدث عن منظر الريف رائع الجمال عندما يوزع النيل مياهه فوق الحقول أثناء موسم الفيضان .

و منظر النيل أثناء الفيضان كان موضوعاً مشوقاً عالجه الفنانون ، سواء من خلال التصوير الحائطي كما ظهر في بومبي أم من خلال فن الفسيفساء كما سوف نري في أشهر قطعة فسيفسائية تعكس البيئة المصرية و نهر النيل آلا و هي فسيفساء باليسترينا ، التي نستطيع القول أنها " تصوير لما يمكن أن يراه طائر بعينه لكنه بمقياس كبير ". و الملاحظ أن المناظر النيلية التي ترجع بأصولها إلى الفن السكندري*[١]، كانت تتمتع بشعبية واسعة في أرجاء الإمبراطورية الرومانية ، حيث أغرم بها الرومان و كانوا شديدي الولع بهذه البيئة المصرية بكل مكوناتها و عناصرها الغريبة عليهم . و عموماً فالتفاصيل المركبة التي تعرضها اللوحة ، تعتبر منظراً عجيباً حيث يمزج الفن فيها بين أرض الواقع و سماء الخيال *[صورة ١٨]* .

و قد انتشرت القطع الفنية المصورة للبيئة المصرية في ذلك العصر انتشاراً واسعاً و كان من أبرزها فسيفساء باليسترينا التي عثر علي نماذج مشابهه*[٢] لها في كل من روما، و تيبور *[٣]، و سوسة*[٤].

---

*١- عن الفن السكندري راجع :- Brown, Blanche R ," Ptolemaic Paintings& Mosaics &The Alexandrian Style ., (Cambridge 1957)
Breccia, EV. , " Alexandrea ad Aegyptum " , (Bergamo 1922)

*٢- Blanchet , Adrien , op.cit., p. 61 .

*٣- تيبور : هو الاسم القديم لمدينة تيفولي الحالية . و تحتوي هذه المدينة علي فيلات لهوراس ، كاتوللوس ، و هدريان و قد اشتهرت هذه الأخيرة باسم : *Villa Hadriana* .

*٤- سوسة : الاسم القديم لها هو *Hadrumetum* و قد استقر بالمدينة الفينيقيون في القرن التاسع ق.م. ثم اتخذ منها هانيبال مقراً لحملة"زاما"و وقعت تحت سيطرة الرومان في ١٤٦ ق.م.فأصبحت *civitas libera et immunis*(موطن الحرية و المثالية)أما في عهد تراجان *Trajan*فقد عرفت باسم *Colonia Concordia Ulpia Traiana Frugifera* (مستعمرة تراجان البيا الخصبة المتفق عليها.)
للمزيد راجع : The Oxford Classical Dictionary , op.cit., p. 663-4

و لا غرو من كل ذلك ، فتأثير البيئة و الطبيعة المصرية بكل عناصرها و خصائصها واضح تمام الوضوح ، ليس على الفنان الروماني فحسب ، و لكن على فناني العصر الهلليني كذلك . لقد كانت مصر بمثابة لغزاً غامضاً ، حاول الفنانون دائماً فهمه ، و حله عن طريق أنواع الفنون المختلفة و محاولة التعبير عن رأيهم و انعكاس كل ذلك على شخصيتهم و بالتالي فنهم .

و يتحدث بترونيوس*[1] في كتابه " الساتير": Satyricon عن تأثير مصر على جوانب الفن فيذكر*[2] " ... منذ أن بدأت جسارة مصر في **اختراع أساليب مذهلة من أجل فن عظيم ...** " *[3]

و من أجل تفهم الفن الروماني*[4] ، يجب أولاً الأخذ في الاعتبار الفن الهلليني ، ذلك الفن و تلك الحضارة التي ازدهرت في الجانب الشرقي من البحر المتوسط ، في الأراضي التي استطاع الاسكندر الأكبر أن يفوز بها، و أن يستولي عليها من الفرس لتتحول بعد ذلك إلى ولايات مستقلة تدور كلها في فلك الاسكندر الأكبر . و كانت روما بعد ذلك هي الوريثة التي ورثت كل هذه الثقافات المختلفة و من أهم مراكزها الاسكندرية*[5].

---

*١- بترونيوس : *Caius Petronius Arbiter* هو كاتب لاتيني من القرن الأول الميلادي توفي عام ٦٦ ميلادياً . له مؤلف شهير هو : الساتير *Satyricon* و كان مقرباً في بلاط الإمبراطور نيرون . و قد ذكر عنه تاكيتوس *Tacitus* عنه أنه انتحر بواسطة قطع شرايينه .

راجع : The Oxford Classical Dictionary ,op.cit., p. 1149-1150

*٢- Blanchet , Adrien , op.cit., p. 62 .

*٣- "... postquam Aegyptiorum audacia tam magnae artis compendiariam invenit ..." *Sat. II* .(When the boldness of the Egyptians meet equally with great short arts) .

*٤- Henig , Martin ., op.cit. , p. 9 .

*٥- اسكندرية : سوف نتناولها بشيء من التفصيل في الباب الخاص بمصر .

و أنطاكية *، و برجامة *[٢].

و من أهم ما يلفت الانتباه في فسيفساء باليسترينا ، كونها مقسمة إلي أجزاء*[٣] واضحة المعالم ، و كل منها يصور منظراً طبيعياً مستقلاً بذاته ، إلا أنها تكون شكلاً عاماً واحداً مترابط مع بعضه البعض ، و ربما كان ذلك سمة ميزت العصر الهللينستي آن ذاك .

لقد كان العصر الهللينستي كالشجرة المثمرة ، حيث بزغت فيه أفرع مختلفة من الفنون ، فقد اشتهر فيه*[٤] فن مثل فن الباروك *[٥]- و يعني بالأشياء الغير مألوفة -

----

*١- إنطاكية : عرفت باسم Ἀντιοχια و هي موجودة بتركيا . كانت هذه المدينة عاصمة للمملكة السليوقية ، حيث أسسها سليوقس الأول في عام ٣٠٠ق.م. تم استمرت عاصمة للولاية الرومانية في سوريا .و قد لعبت دوراً هاماً كمدينة و عاصمة لها أهميتها في الشرق و استولي عليها الفرس عام ٥٤٠م. ثم دخلها العرب عام ٦٣٦ م.

للمزيد راجع : The Oxford Classical Dictionary , op.cit., p.107

*٢- برجامة : عرفت أيضاً باسم برجاموم ، برجاموس ، برجامون . و هي عبارة عن مدينة قديمة أسسها المستعمرون الإغريق علي الساحل الإيجي من أناتوليا (تركيا الحديثة) و مقرها اليوم مدينة برجامة . بعد وفاة السكندر الأكبر عام ٣٢٣ق.م. أصبحت برجامة عاصمة لمملكة هللينستية عظيمة و مركزاً من أهم مراكز الحضارة الهللينستية . و قد سيطرت عليها روما منذ عام ١٣٣ ق.م. و أصبحت مركزاً له أهميته العظمي .

للمزيد راجع : The Oxford Classical Dictionary , op.cit., p.1138-9

*٣- Daszewski , W.A , " Corpus of Mosaics from Egypt *I*. Hellenistic and early Roman period ", (Mainz , 1985) , p. 137 .

*٤- Pollitt , J.J. , op.cit., p. 147 .

*٥- فن الباروك : هو مصطلح حديث أطلق علي فن و عمارة أوروبا و مستعمراتها في أمريكا اللاتينية في القرن السابع عشر و النصف الأول من القرن الثامن عشر الميلادي . و بصورة أكثر تحديداً ، فهو الفن الذي أزدهر في إيطاليا و فلاندرز مباشرة بعد عام ١٦٠٠ م.

و يتميز هذا الفن بألوانه الثرية ، و الدافئة ، و الإثارة الدرامية . و قد ارتبط بفنانين مثل بيتر بول روبنز ، و جيوفاني لورنزو برنيني

و فن الروكوكو*[1] الذي يهتم بالزخرفة ، و فن الواقعية الذي يصور الناس و الأشكال بواقعية مجردة . و أخيراً فن تصوير لغرف *xoni* ، و كلمة " اكزوتيك " هي كلمة إنجليزية ، إذا بحثنا عنها في المعجم ، سوف نجد أن معناها كل ما هو أجنبي ، و غريب و دخيل أو مجلوب .

و جدير بالذكر أن الكاتب جي.جي. بوليت قد صنف قطعة فسيفساء باليسترينا ضمن فن الغرائب ، و كان هذا هو السبب الذي جعلني أتعرض لهذا النوع من الفنون لمحاولة تفهم الأسباب و الدوافع التي دفعته إلي ذلك ، و بالتالي محاولة تفسير هذا التصنيف و شرح مدي ارتباطه بموضوع الدراسة ألا و هو موضوع تصوير الطبيعة.

و يتحدث هذا الكاتب *[2] عن بعض الأعمال التي تتميز بالطابع الغريب و الذي أطلق عليه اسم " اكزوتيك " و نجد أن بعضه يسيطر عليه المرح ، و البعض الآخر عبارة عن كائنات زخرفية فقط، ربما استحقت أن تصنف تبع فن الروكوكو .

هذا بالإضافة إلي أعمال تتبع وجهة النظر العالمية*[3] بمعني أنه من الممكن تصنيفها تحت أكثر من مسمى و تبع أكثر من نوع واحد من الفنون . ففي العصر الهلينستي ظهر نوع من العلوم و تأثر الفن به و كان هذا العلم و الفن هو الذي يعني بالغرائب و العجائب *[4].

---

*١ – فن الروكوكو : *Rococo* ، تطلق هذه التسمية علي الأسلوب أو طراز الزخرفة الذي انتشر في أوروبا ، و بخاصة في فرنسا ، خلال القرن الثامن عشر . و كان يستخدم في الديكور الداخلي و الزخارف . و هذه الكلمة مشتقة من الكلمة الفرنسية : *rocaille* ، و تعتبر فرساي بفرنسا هي منبع هذا الفن .

*٢– Pollitt, J.J , op. cit., p. 147-8 .

*٣– النظرة العالمية : *The cosmopolitan outlook* .

*٤– Pollitt, J.J , op. cit., p 147-8

و كان هذا الفن يتذوق الأشياء الغريبة ، و النادرة ، و النابضة بالحياة و كذلك التجارب و المغامرات التي تشد انتباه المسافرين الذين يحلمون بالإثارة و يسعون إلى اكتشاف الأراضي الجديدة و الثقافات الغامضة *[1].

و لما كان الأدب و الفن لابد أن يسيرا معاً في كل العصور و يتأثر كلٌ منهما بالآخر ، فإذا ارتفع شأن أحدهما رفع معه شأن الاخر و العكس صحيح ، و إذا تدهور الفن في بلد ما ، وجدنا الأدب هو الآخر ليس على المستوي المطلوب من الرقة و الرقي.

و هكذا ، نجد أن فن الاكزوتيك كان له انعكاساً في الأدب الهلليني أيضاً و يتمثل في مجموعة من الكتاب الرحالة الذين عرفوا باسم : *Παραδοξογραφοι'* أي " كتاب أو مسجلو العجائب " *[2].

و كان هؤلاء الرحالة متخصصون في وصف الأماكن البعيدة و العجيبة ، بالإضافة إلى الظواهر الطبيعية الغريبة ، و العادات الاجتماعية الغير مألوفة ، و ما شابه ذلك .

و أحد أوائل كتاب هذا الفن هو بولوس من منديس *[3] الذي كتب عملاً يسمي : " العجائب *Θαῦμασία* ".

---

*١- Pollitt, J.J. , op. cit., p. 147-8 .

*٢- مسجلو العجائب : *Paradoxographoi* ظهر هذا النوع من الأدب في بداية العصر السكندري ، و استمر لقرون عديدة لاحقة، راجع : Pollitt, J.J. , op. cit., p. 147-8 .

*٣- بولوس من منديس : *Bolus from Mendes* هو كاتب من القرن الثالث ق.م. ، و هو أحد كتاب السحر و الغموض : الغرائب . و قد بقيت شذرات فقط من أعماله ، له عمل يعرف باسم : ﴿ *Περι' τϖν ἔκ τῆς ἄναγνϖσεως τϖν ἱστοριϖν εἴς ἔπιστασιν ἥμας ἄγοντϖν* ﴾ . و قد ذكره سويداس في إحدي كتاباته تحت اسم : *Βϖλός Δημοκριτείος* . للمزيد راجع : Pollitt, J.J. , op. cit., p. 147-8 .

و من معاصري هذا الكاتب ، لدينا أيضاً كاليماخوس :*١ الذي كانت له محاولة في هذا النوع من الفن عرفت باسم : " **مجموعة من العجائب من كل الأماكن من كل جزء من الأرض** " *٢ .

و من تلاميذ كاليماخوس ، كان فيلوستيفانوس*٣ القوريني*٤ ، الذي صدر له كتاب باسم :" **غرائب الأنهار و الربيع** ".*٥

أما العمل الذي بقي مع الزمن من نوع : كتب العجائب*٦ ،

---

*١- كاليماخوس : *Καλλίμαχος* هو أشهر شعراء العصر الهللينستي ، ولد في قورينة حوالي عام ٣٠٥ ق.م. و هاجر إلي الإسكندرية حيث عمل فترة بالتدريس في ضاحية " الحضرة " *Ἐλευσις* و كان ذلك حوالي عام ٢٨٠ ق.م.،وتوفي عام ٢٤٠ ق.م. إبان حكم الملك بطلميوس الثالث .
في عهد بطلميوس فيلادلفوس عمل بمكتبة الإسكندرية و تقلد بها منصباً و حاز علي لقب: *νεανισκός τῆς αὐλῆς*. و أثناء اشتغاله بها أصدر كتالوجاً في ١٢٠ جزء كان بمثابة أول عمل يكتب عن تاريخ الأدب بطريقة علمية ، و عرف باسم : *Πινακές των ἐν πασῃ παιδεία διάλαμψαν των καὶ ων συνέγραψαν* .
كانت أشعاره تتميز بالإحساس الرفيع و بروح الكبرياء و الميل إلي النقد ، و ينعكس في أعماله شعور بالمرارة ، و له قصيدة بعنوان : " الأسباب أو الأصول : *Αιτια* " و ذلك حوالي عام ٢٧٠ ق.م.
للمزيد راجع : حمدي إبراهيم ، " المرجع السابق " ، ص. ١٢٢ .
The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p.276-7

*٢- *Θαύματων των εἰς ἅπασαν τὴν γῆν κατὰ τοπούς ὄντων συναγώγη*

*٣- فيلوستيفانوس القوريني : *Φιλοστέφανος* (القرن الثالث ق.م.) و هو تلميذ و صديق لكاليماخوس . كتب أولا : - كتباً جغرافية مليئة بالعجاب و الغرائب . و ثانياً :- أبحاثاً في الأساطير و الآثار من نوعية المذكرات *Ὑπομνήματα* . و ثالثاً :- كتب عن المكتشفات .
للمزيد راجع : The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 1171.

*٤- القوريني : نسبة إلي قورينة . و هي عبارة عن منطقة قديمة تقع في شمال إفريقية ، بالركن الشمالي الشرقي و تعرف باسم " ليبيا " . و قد استوطنت في القرن السابع ق.م. بواسطة الإغريق ، و من أشهر مدنها قورينة : *Cyrene* و قد تحولت قورينة إلي ولاية أو مستعمرة رومانية عام ٧٤ ق.م. ثم دخلها العرب عام ٦٤٢ م .

*٥- *Παραδοξοί ποταμοί καὶ κρῆναι* .

*٦- Pollitt, J.J. , op. cit , p. 147-8 .

فهـــو عمــــل يعـــرف باســـم :" مجموعة مـن القصـص الغريبـة "*[1]، و قـــد كتبـــه شـــخص يـــدعي أنتيجونـــوس *[2]، و ربمـــا كـــان هـــو الأديـــب النحـــات أنتيجونـــوس مـــن كـــاريستوس و الذي كتـب أيضـاً عـــن تـــاريخ الفـــن .

و هكـــذا نعـــود إلـــي القـــول ، إن مصـــر كـــانت دائمـــاً مصـــدراً أوليـــاً ، و رئيســـياً فـــي البدايـــة ، بالنســـبة إلـــى الإغـــريق فقـــد زادت مـــن معرفتهـــم بالمخلوقـــات الغريبـــة ، و المنـــاظر النيليـــة ، و قـــد أغـــرم الإغـــريق بهـــذه الأشـــياء حتـــى أصـــبحت فنـــاً شـــعبياً منـــذ بـــداية العصـــر الهللينســـتي*[3] .

أمـــا بالنسـبة إلـــي الرومـــان *[4] ، فنجـــدهم اهتمـوا بالولايـــات التـــي اســـتعمروها فـــي الشـــرق كبـــلاد الشـــام و مصـــر ، كـــذلك ولايـــات شـــمال إفريقيـــة ، نظـــراً لمـــا تقـــدمه مـــن خصـــائص ، و عـــادات تختلـــف عـــن طبيعـــة حيـــاتهم التـــي ألفـــوها ســـواء فـــي إيطاليـــا أم فـــي بـــلاد اليونـــان .

و مـــن أبـــرز الولايـــات التـــي لعبـــت دوراً ملحـــوظاً فـــي الفـــن الرومـــاني ، كـــانت ولايـــة مصـــر ، فقـــد زخـــرت بكـــافة الأنـــواع الغريبـــة علـــي البيئـــة الإيطاليـــة و انعكـــس ذلـك علـــى الفنانيـــن الذيـــن عشـــقوا منظـــر نهـــر النيـــل ، بعالمـــه المرتبـــط بـــه، و بحيـــواناته فـــي جميـــع صـــورها

---

*١- Ἱστοριῶν παραδοξῶν συναγωγή

*٢- أنتيجونوس الكاريستوسي : Ἀντίγονος ، (كان حوالي عام ٢٤٠ ق.م.) ففي عصر الملك أتاللوس الأول (٢٦٩-١٩٧ق.م.) قام هذا الملك بتشجيع الفنون و الآداب حتى أصبحت برجامة واحدة من أجمل العواصم الهللينستية . و كان الفنان الأول في بلاطه هـو أنتيجونـوس الكاريستوسي (في إقليم يوبويا) و قد عمل للملك نصباً تذكارياً تمجيداً لانتصاره علي الجالاتيين .

للمزيد راجع : The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 106

*٣- العصر الهللينستي : (٣٣٢- حتى مولد المسيح تقريباً) و تتميز حضارة هذا العصر بالجمع بـين الفكر الشرقي و الغربي ، و هي في الأصل حضارة يونانية نسبة إلي هيلاس (أي بلاد اليونان) و قـد ازدهر فيها كلٍ من الأدب و الفن معاً، و هذا التاريخ ليس ثابتاً إذ أن بداية هذا العصر في الفن تختلف عنه بالنسبة إلى الأدب مثلاً ، راجع: The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p.677-9

*٤- Maiuri , A. , op.cit. , p. 130-1

سواء حالة الراحة و الهدوء أم حالة الصراع و القتال أم حالة المرعي و الأكل.
و قد ولع الفنانون أيضاً بمشاهد الصيد في البيئة المصرية *[1]، فصوروا الأسود*[2]، والثيران و أفراس النهر ، و ظهرت القوة الواضحة علي هذه الحيوانات التي صوروها بطريقة واقعية بعيدة عن الزيف و الخيال .

و عودة إلي قطعة فسيفساء باليسترينا ، فيجدر القول إنها تعد كنزاً لكل باحث و متشوق للعلم ، فهي قطعة فنية حظيت بعناية و اهتمام الكتاب ، و حاول كلٌ منهم أن يفسرها و يصنفها كما يتوافق مع وجهة نظره .

و بخلاف تصنيفها السالف الذكر ، نجد أحد الكتاب آلا و هو << روجر لينج >>*[3] ، يعتبرها من أكمل الأمثلة علي الإطلاق ، و يذكر أنها تعد بمثابة خريطة مصورة لنهر النيل و الحياة علي ضفتيه ، حيث يتدفق النهر من الجنوب و يستمر حتى يصل إلي المنطقة السفلي بالدلتا و يمر النهر في

---

*١- مصر ولاية رومانية : أصبحت مصر ولاية رومانية عام ٣٠ ق.م. بعد انتصار أوكتافيوس علي زميله القائد الروماني مارك أنطونيوس و حليفته كليوباترا السابعة آخر ملكات الأسرة البطلمية في مصر ، و كان ذلك في موقعة أكتيوم البحرية عام٣١ ق.م. لتصبح مصر بعدها ولاية رومانية مع انتحار كليوباترا عام ٣٠ق.م. و دخول أوكتافيوس مصر ليضمها إلي أملاك الشعب الروماني .
للمزيد نقدم بعض المراجع مثل :
- نفتالي لويس ، المرجع السابق ، ص. ١٩ .
- محمد عبد الغني ، " تاريخ مصر تحت حكم الرومان " ، (الاسكندرية ١٩٩٢)، ص. ١١-١٦ .
- أحمد حسين ، " موسوعة تاريخ مصر "، الجزء الأول ، (القاهرة ١٩٨٣)، ص. ٢١٩ .
- سهير زكي ، " دراسات في تاريخ مصر الرومانية "، (الأسكندرية ١٩٨٩)، ص. ٤٨ .
Milne , M.A. , Grafton , " A History of Egypt under Roman Rule ", (London,1924) – 3rd. Ed. , p. 1-26 .

*٢- عن الأسد و تاريخ ظهوره في مصر راجع :- جورج بوزنر و آخرون ، " معجم الحضارة المصرية القديمة "، ترجمة أمين سلامة ، (الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٢)، ص.١٥-١٦

*٣- Ling, Roger. , op.cit. , p. 7-8,

ضريقه فوق العديد من الجزر الصغيرة
و تعكس الفسيفساء الطبيعة و الاستيطان البشري متمثلاً في
تلك المنازل و الديار البسيطة المقامة علي طول الطريق .
أما الأجزاء المبهمة ، فقد وضع بجوارها ما يشبه البطاقة
الصغيرة و عليها الاسم مكتوب باللغة اليونانية .

و هذا النوع من التصوير و أقصد به الخرائط المصورة*[١] ،
أغلب الظن أن موطنه كان مدينة الإسكندرية و ربما كان
مرتبطاً بالخرائط المصورة (Maps Illustration) ، تلك التي نستدل
عليها من كتاب الجغرافيا : *Γεω̂γραφικη* لكلاوديوس بطلميوس
و الذي اشتهر باسم بطلميوس الجغرافي *[٢] .
و علي الرغم من أن موضوع تصوير الطبيعة أو ما أطلق عليه
مصطلح " الخرائط المصورة " ، قد أصبح فناً مهماً في عصر
الإمبراطور أوغسطس ، إلا أنه لم يكن من نوع : *ex novo* بمعنى
أنه لم يكن اختراعاً جديداً و لكنه - في الغالب - كان منبثقاً
من اتجاه يعود علي الأقل إلى نهاية القرن الثاني ق.م. *[٣]
و علي الأرجح ، فإن جذور هذا الاتجاه كانت تعتمد علي نوع

---

*١- Roger,Ling., op.cit. , p.8

*٢- بطلميوس الجغرافي : اسمه الأصلي هو كلاوديوس بطلميوس : *Κλαυ̂διος Πτολεμάιος*
و هو أحد أشهر علماء الفلك القدامى ، كما كان جغرافي ممتاز . و قد ولد بطلميوس في مدينة
بطلمية و عاش في الفترة بين ١٠٠-١٧٠ م. و كتب بالإسكندرية فيما بين ١٤٦-١٧٠ م.
أعظم كتاباته هي : " قواعد النظم الحسابية " = *Μαθήματικη συνταξίς* إلا أنه اشتهر باسم
" المجموعة العظيمة " *Μεγαλή συνταξίς* . أما في مجال الفلك فله " الفلكي الصغير "
أو " الفلك الصغير " *Μικρός ἀστρονομούμενος (τοπός)* و قد حرفه العرب بعد ذلك
إلي اسم " المجسطي " و قد جمع فيه بطلميوس أعمال الإغريق السابقين في علم الفلك هذا بالإضافة
إلي اجتهاده الشخصي . له أيضاً كتاب عن الجغرافيا : *Γεω̂γραφικη ὑφηγήσις* و كان عبارة
عن بحث مكون من ثماني أجزاء و مزود بالخرائط المصورة . للمزيد راجع :-
The Oxford Classical Dictionary , op.cit., p.1273-5 .

*٣- Roger, Ling., op.cit. , p.142

من التصوير الطبوغرافي حتى أننا نجد لقطات من الطبيعة و هي تمتزج بالمباني و الأفراد و الحيوانات ، و قد رصت المناظر كلها على مستويات مختلفة لإبراز علامات الحدود الخاصة بوادي النيل*[1].

إن فسيفساء باليسترينا ، تلك القطعة التي تعد من أهم القطع في الفن الهللينستي بعامةً ، اكتشفت عام ١٦٠٠م. و أخذت إلى روما في عام ١٦٢٦م. ، ثم أعيدت مرة أخري إلى باليسترينا عام ١٦٤٠م. ، و منذ ذلك التاريخ ، تم نقلها عدة مرات إلى أماكن مختلفة و بالتالي استلزم ذلك فكها .*[2]

و كنتيجة لذلك ، فقد رممت عدة قطاعات من هذه الفسيفساء ، ربما تصل إلى حوالي نصف مساحتها الكلية .

و نظراً لكون عملية الترميمات كانت تعتمد على الخطوط الأصلية ، و التي قام بها فنان الباروك في القرن السابع عشر ، لذلك فمن الممكن أن يعتمد على تفاصيل القطعة دون ما شك فيها ، مع الأخذ في الاعتبار أنه بالنسبة إلى التفاصيل الدقيقة فيجدر بالطبع التعامل معها ببعض الحذر *[3].

و جدير بالملاحظة كذلك ، براعة الفنان و أسلوبه المميز في كيفية استغلال المساحة المراد العمل عليها ، فأنتج لنا في النهاية ما يشبه الخريطة السياحية ، مستخدماً نهر النيل كخلفية ثابتة لا تتغير ، و معها ثلاث جزر صغيرة الحجم مليئة بالسكان و تنبض بالحياة .

و كانت هذه الجزر مصورة بطريقة بارعة ، حيث نجد أنه على الرغم من صغر حجمها إلا أنها كانت مليئة بالكائنات المختلفة سواء البشرية منها أم الحيوانية . و كل ذلك بجودة و فهم عميق ليتناسب حجم الإنسان مع حجم المباني الموجودة خلفه .

---

*١- Ling, Roger., op. cit., p. 142 .

*٢- Pollitt, J.J., op. cit., p. 205,207 .

*٣- Ibid .

إن هـــذا المـــزيج الرقيـــق و المؤتـــر بيـــن كـــلٍ مـــن النهـــر ، و الإنســـان ، و الحيـــوان ، و المعمـــار ، و الأشـــجار ، كـــل ذلـك يلقـــي الضـــوء علـــي نوعيـــة التصـــوير القديمـــة التـــي عـــرفت باســـم : " *Τοπογραφή* " أي تصويـــر الأماكن ، حتـــى أن هنـــاك فنانـــين اشـــتهروا بهـــذا النـــوع مـــن الفـــن *[١].

و قـــد ذكـــر ديـــودور الصـــقلي*[٢] عـــام ١٦٤ ق.م.*[٣] أن بطلميـــوس السـادس*[٤] عنـــدما اتخـــذ مـــن رومـــا ملجـــأً لـــه، كـــان قـــد اســـتغل كـــرم ضـــيافة المصـــور الســـكندري للأمـــاكن : *Τοπόγραφος* و المعـــروف باســـم ديمتـــري الطبوغـــرافي*[٥] .

---

*١- Pollitt,J.J., op.cit. , p.207

*٢- ديودور الصقلي : *Diodorus Siculus* هو مؤرخ يوناني عاش فيما بين عـام ٨٠-٣٠ق.م. ، و قد ازدهر نشاطه إبان عصر قيصر و صنف مجلداً في التاريخ العام : *Βιβλιοθήκη* يعالج الفترة مـن العصور الأسطورية و حتى حرب قيصر في الغالة ٥٤ق.م. و يقع هذا العمل في أربعين مجلداً .
زار ديودور الصقلـي مصر عـام ٥٩ق.م. و روي بعـض مشـاهداته فيهـا و اشـتهر أسـلوبه بالمبالغـة و الافتعال و استخدامه للأساليب المسرحية و مع ذلك فقد تميز بنظرته العالمية للتاريخ .
للمزيد راجع : The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 472-3

*٣- Diodoros 31. 18.[2]

*٤- بطلميوس السادس : *Φιλομητήρ* أي المحب لأمه . هـو ابـن بطلميـوس الخـامس و كليوبـاترا الأولي . تولي الحكم و هو مازال صبياً عام ١٨٠ ق.م. و كان عمره سبع سنوات ، و في سن الثالثـة عشر تزوج من أخته كليوباترا الثانية . في عام ١٧١ق.م. شن أنطيوخوس الرابع السوري حرباً علـي مصر و هزم البطالمة ، ففر بطلميوس السادس بكنوزه إلي روما .
للمزيد راجع : The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p.1272 .
- إبراهيم نصحي،" تاريخ مصر في عصر البطالمة"، (القاهرة ١٩٧٩)، جـ. ١، ص. ١٩٢-٢٢٣

*٥- ديمتري الطبوغرافي : نظراً لذلك العدد الكبـير مـن الشـخصيات الـتي حملـت اسـم ديمـتريوس ، فأغلب الظن أنه واحداً من ثلاثة : ديمتريوس السادس ، أو الخامس عشر ، أو الواحد و العشرون .
للمزيد راجع : The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p.448-450 .

و تكثر التساؤلات حول فسيفساء باليسترينا ، هل كانت - بموضوعها المصور للبيئة المصرية - تمثل انعكاساً للتصوير الطبوغرافي الذي شاع بمدينة الإسكندرية في أواخر القرن الثالث ، و أوائل القرن الثاني ق.م.، ثم انتقل إلي إيطاليا بواسطة الفنانين المهاجرين ؟ ، أم كان هذا الفن يستخدم في زخرفة الكتب بالإسكندرية كي يتناسب مع الدراسات الجغرافية التي قام بها رجال أمثال إراتوستينيس*[1] و الأشعار التعليمية و محاولات النثر لدى كاالليماخوس*[2] مثل مؤلفه:"عن الأنهار" ؟*[3]

كل هذه التساؤلات مازالت حتى الآن دون إجابة محددة .

الدراسة التحليلية للقطعة :

كما سبق القول ، عثر على هذه القطعة من الفسيفساء في مدينة باليسترينا ، من إقليم لاتيوم إلى الشرق من مدينة روما .*[4] و تبلغ مساحة القطعة ٥,٢٥م. ارتفاع × ٦,٥٦م. عرض .

---

*١- إراتوستينيس : Ἐρατόσθενης عاش فيما بين ٢٧٥-١٩٤ق.م. و قد ولد في قوريني ، ثم رحل إلي الإسكندرية و تولي منصب أمين المكتبة الكبري في عهد الملك بطلميوس الثالث .

كان أول من وصف نفسه ؛ محب العلم ؛ Φιλόλογος . و ألف كتاب : " علم التاريخ " Χρονογραφία ، و قد كتب مؤلفات عنيت أساساً بالعجائب و نشأة المدن و الجزر الإغريقية و الأساطير المتصلة بذلك في كتابه " الجغرافيا " Γεωγραφική .

للمزيد راجع : The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p.553 .

*٢- كاالليماخوس : Καλλιμαχος من قوريني ، هو شاعر و أديب أغريقي ، ازدهر نشاطه تحت حكم بطلميوس الثاني (٢٨٥-٢٤٦ق.م.) و استمر في عهد بطلميوس الثالث .

من أشهر أشعاره بالترتيب : أيتيا *Aetia* ، أيامبي *Iambi* ، ليريكا *Lyrica* ، هيكاله *Hecale*، هيمنز *Hymns*. و في هذا الأخير تناول نشأة المدن و الجزر ، الرياح و الأنهار ، الغرائب و الطيور .

للمزيد راجع : The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p.276 .

*٣- Pollitt, J.J., op.cit. , p.208 .

*٤- Ibid , p. 205 .

و قـــد عثـــر عليهـــا بالضـــبط و هـــي تغطـــي أرضـــية قاعـــة مقببـــة قـــريبة لمعبــــد الإلهـــة فرتـــونا " : *Fortuna Primigenia* " .

فبالنســـبة إلـــى المعبـــد ، نجـــد أنـــه فـــي فنـــاءه الســـفلي علـــى الجـــانب الأيمـــن *[1]، كـــانت توجـــد حجـــرة طـــويلة تنتهـــي بحنيـــة مقببـــة ذات ثـــلاث مشـــكاوات كبيـــرة ، كـــانت مخصصـــة لوضـــع تماثيـــل الإلهـــة فرتونـــا ، و جـــوبيتر*[2]، و جـــونو*[3] ، فكـــانت الفســـيفساء تغطـــي أرضيـــة هـــذه الحنيـــة المقببـــة*[4]و القطعـــة موجـــودة الآن بقصـــر باربيرينـــي ، و هـــذا هـــو الســـبب فـــي تســـميتها أحيـــاناً باســـم " فســـيفساء بـــاربيريني " .

و الملاحـــظ أن تصـــوير نهـــر النيـــل تـــم بطـــريقة خيـــالية أو وهميـــة إلـــى حـــدٍ مـــا *[5] ؛ فالجـــزء العلـــوي مـــن الفســـيفساء يصـــور النهـــر و هـــو يحجـــب مـــن بعيـــد جبـــال إثيوبيـــا حيـــث الصـــيادون بأقواســـهم ، و ســـهامهم ، و هـــم منهمكـــون فـــي تعقـــب الحيوانـــات المفترســـة .

---

*١- Strong , Eugenie ., op.cit. , Vol. I ., p. 80 .

*٢- جوبيتر : *Iuppiter* هو كبير الآلهة الرومانية ، و يماثله الإله زيوس عند الإغريق .
جوبيتر كان إلهاً لكلٍ من السماء و الأرض ،كذلك إله الظواهر الجغرافية كالزمن ، و الصاعقة ، و الرعد ، و البرق ، و الضوء . و قد أقيم له معبداً كبيراً فوق الكابيتول . و حمل العديد من الأسماء اللاتينية مثل :- *Fulgurator* أي المضيء ، *Fulminator* و *Tonans* أي إله الصاعقة ، *Pluvius* أي إله المطر ، و أخيراً *Tonitrualis* أي ذو الصاعقة و البرق . للمزيد راجع :
Schmidt , Joel., op.cit. , p.174

*٣- جونو : *Iuno* هي زوجة الإله جوبيتر و هي كبيرة الآلهات الرومانية و تماثل الإلهة هيرا في مكانتها عند الإغريق . و هي حامية النساء ، و لها ألقاب عديدة تختلف بإختلاف المناسبات .
ففي فترة ما قبل الزواج يسمونها *Jugalis* ، أما أثناء عملية الولادة فيطلقون عليها *Juno Lucina* ، و أخيراً هي الأم الكبري للنسوة المتزوجات *Juno Matronalia* . للمزيد راجع :
Schmidt , Joel., op.cit. , p.173-4

*٤- Strong , Eugenie ., op.cit. , Vol. I , p. 80 .

*٥- Pollitt , J.J. , op.cit. , p. 148

أمـــا الجـــزء الســفلي مـــن القطعــــة ، فيصـــور نهـــر النيـــل و هـــو يتـدفق عبـــر أراضــــي مصـــر ، و علــى ضـفافه تقـــوم الحيـــاة بكـــل مقـــوماتها المـــألوفة فـــي البيئـــة المصـــرية ، كمـــا تنتشـــر أيضـــاً المبـــاني المختلفـــة كالمعـــابد ναὸς ، و الأكـــواخ καλυβή ، و المنـــازل . . . .

و تعـــرض القطعـــة تفاصـــيلاً دقيقـــة ، و مركبـــة بســـخاء ؛ فالنصـــف الأيمـــن يعكـــس منظـــراً طبيعيـــاً هـــو فيضـــان نهـــر النيـــل العظيـــم و يجمـــع بيـــن الواقـــع و الخيـــال .*[1]

و أول مـــا يلفـــت الانتبـــاه كـــذلك ، هـــو معـــالم مصـــر المميزة فـــي عصـــري البطالمـــة و مـــن بعـــدهم الرومـــان ، و التـــي نـــراها واضـحة فـــي أجـــزاء هـــذه القطعـــة .*[2]

فـــي الجـــزء العلـــوي ، نشـــاهد أعـــالي القطـــر المصـــري الأصـــيل بحيواناتـــه ســـواء الحقيقـــي منهـــا أم الخـــرافي ، كمـــا أن أســـمائها كتبـــت أيضـــاً إلـــي جـــوارها باللغـــة الإغريقيـــة القديمـــة .

أمـــا بالنســـبة إلـــى الجـــزء الســـفلي مـــن اللوحـــة ، فيعكـــس طبيعـــة الدلتـــا أثـــناء وقـــت الفيضـــان τo' ρεῦμα .

فـــي الركـــن الأيمـــن ، نجـــد منـــزلاً ريفيـــاً و علـــي مقـــربة منـــه بـــرجاً للحمـــام ὄρνις . و منظـــر أبـــراج الحمـــام لـــم يكـــن مســـتغرباً آن ذاك فقـــد كـــانت تربيتـــه مـــن أجـــل الأغـــراض التجـــارية مـــن الأنشـــطة الاقتصـــادية التـــي اســـتهوت المواطنيـــن بخاصـــة الرومـــان منهـــم عنـــدما أقـــاموا فـــي مصـــر .*[3]

و هنـــاك عقـــد لأحـــد الإغـــريق يـــؤجر إلـــى مـــواطن رومـــاني ، يقيـــم فـــي مصـــر ، لمـــدة أربـــع ســـنوات الغرفـــة العلويـــة بمنـــزله و معهـــا بـــرجاً للحمـــام مـــع الســـلم الخشـــبي ، و كـــل ذلـك فـــي مقـــابل إيجـــار ســـنوي متفـــق عليـــه فيمـــا بينهمـــا.

---

*١- نفتالي لويس ، ترجمة د. فوزي مكاوي ، المرجع السابق ، ص. ٢٤٦ .

*٢- Rostovtzeff, M., " The Social & Economic History of the Hellenistic World ", (Oxford, 1940), Vol. I., p. 318 .

*٣- سهير زكي ، المرجع السابق ، ص. ١٦٨ .

و نستشف من هذا العقد مدي أهمية الدور الذي تلعبه تربية الحمام سواءً كهواية ، أم كنوع من الكسب و الرزق لدي البعض . و من هنا نشعر برغبة الفنان في تسجيل الواقع بكل صدق و تفهم .

أما بالنسبة إلي المنزل الريفي*[1]، فنري صاحب الدار يخرج من الباب ، و هو يسرع الخطى ، وراء زوجته التي تقف بالحديقة ، و ترنو بنظرها ناحية قارب يحمل مجموعة من الجنود : στρατιώτης . و في الركن الأيسر من الفسيفساء ، تظهر أفراس النهر: ἱπποποταμος ، و التماسيح : κροκοδεῖλος .

فقد وجد بمصر بعامة و بالدلتا بخاصة ، أعداداً كبيرة من هذه الحيوانات المتوحشة*[2]، و كان البعض منها يعتبر وسيلة للهو و التسلية لمحبي رياضة الصيد ، و البعض الآخر كان بمثابة منفعة و مصدر رزق للصيادين .

و يحدثنا الكاتب إميانوس مارسيلينوس*[3]في كتابه : *Fauna Aegyptiorum* عن أنه قد لاحظ تقهقر أفراس النهر إلي الجنوب ، و ذلك بعد أن كانت تملأ منطقة الدلتا*[4] .

---

*١- رستوفتزف م. ، " تاريخ الإمبراطورية الرومانية الإجتماعي و الاقتصادي " ، (مكتبة النهضة المصرية ، الطبعة الثانية ، ١٩٨٦) ، الجزء الثاني ، ص. ١٨٤-١٨٥ .

*٢- Bowman , Alan . , " Egypt after the Pharahos " , (London , 1986) p. 14-5 .

*٣- إميانوس مارسيلينوس : *Ammianus Marcellinus* هو آخر الكتاب الرومان العظام الذين كتبوا التاريخ . ولد في إنطاكية و عاش فيما بين ٣٣٠-٤٠٠ م. و قد نهج منهج تاكيتوس و يعتبر مكملاً له . و قد كتب باللاتينية عن التاريخ في الفترة من ٣٧٨-٣٩٦ م. بالنسبة إلي أعماله ، فقد فقدت الكتب من رقم ١ إلي ١٣ ، أما الكتب من ١٤ إلي ٣١ فهي تروي الأحداث التاريخية فيما بين عام ٣٥٣ إلي ٣٧٨ م. و قد زار هذا الكاتب مصراً ، و إسبرطة ، و الشرق .

للمزيد راجع : The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p.73-4

*٤- Bowman , Alan., op.cit. , p.14-5 .

فيذكر إميانوس أن الأفراس[*1] لا يعثر عليها الآن ، و ذلك لأن المستوطنين - و يقصد المقيمين في منطقة الدلتا على وجه الخصوص - يقومون بقتلها و صيدها ، لذلك فقد تعبت أفراس النهر من محاولة الفرار من الصيادين ، و لم تجد بُداً من اللجوء إلى الجنوب هرباً بحياتها .

و كانت التماسيح كثيراً ما تجذب أنظار الأجانب - أي الأغراب عن مصر - إليها .

و يعطي إميانوس أهمية كبري للعلاقة بين التمساح κροκοδείλος و حيوان النمس ἰχνεύμον ذلك الحيوان الذي يفترس بيض إناث التماسيح . و من هنا كانت العداوة بين الاثنين منذ القدم [*2].

و إذا عدنا مرة أخري إلي قطعة الفسيفساء[*3]، نجد أن الجزء السفلي يحتل وسطه بناءان ، أحدهما مبني جميل كأنه بهو أعمدة و عليه ستار كبير و يسمي *praetorium* ، و الآخر يقع خلفه و هو عبارة عن دار على هيئة قلعة *turris* ذات حديقة *hortus* واسعة و يحيط بها سور *saeptum* .[صورة ١٩].

و أمام المبنى الأول أي البهو ، نجد فريقاً من الجنود الرومان و هم يتأهبون للاحتفال بعيد أو مناسبة ما ، و نري معهم أواني الشراب : κρατήρ و كذلك عدد من القرون (الأبواق) و التي كانت تستعمل أيضاً كأكواب للشرب . و كل هذه الأشياء أعدت من أجل الاحتفال .

و على رأس هذه الفرقة من الجنود يوجد ضابط على رأسه تاجاً من أوراق الغار : *corona , diadem* : ἄμπυξ و ينفخ في البوق الذي يحمله بيده اليمنى .

---

*١- ترجمة النص اللاتيني

" but now they are nowhere to be found , since as the inhabitants of those regions conjecture , they became tired of the multitude that hunted them , and were forced to take refuge in the land of the Blemmyes " .

*٢- Bowman , Alan., op.cit. , p.14-5 .

*٣- رستوفتزف م. ، المرجع السابق ، الجزء الثاني ، ص. ١٨٥-١٨٦ .

و إذا دققنا النظر في هذه الفرقة من الجنود ، سوف نلاحظ أن عدد أفرادها يبلغ العشرة بما فيهم ذلك القائد الذي يحمل البوق في يده و يتقدمهم ، و تظهر عليهم الملابس العسكرية القوية التي يرتدونها .

و نلاحظ أن القائد أطول من البقية قامةً ، و ربما كان سبب ذلك أن الفنان قد أراد أن يميزه عن الباقين رغبة منه في إعلاء شأنه ، و لإبرازه من بين المجموعة ككل .

و كان القائد ، يرتدي ملابسه الحربية حيث نرى الدرع الواقي و التنورة القصيرة و يتدلى من كتفيه كاب ينسدل بحرية وراء ظهره و يزيده وقاراً و هيبة ، بينما يلبس في قدميه حذاءً طويلاً تكاد أربطته تصل حتى الركبة .

و كل هذه التفاصيل التي أعتنى بها الفسيفسائي أشد العناية كان من شأنها أن تلفت الانتباه إلى علو شأنه، و سمو مكانته و اختلافه عن بقية الجنود المصورين معه .

أما الجنود الآخرون من خلف هذا القائد فيكادوا يقفون في صف مستقيم ، و هم يرتدون على رؤوسهم الخوذات من أجل الحماية ، و نراهم بملابسهم الحربية القصيرة التي تكاد لا تصل إلى ركابهم . و البعض منهم يحمل درعاً مستديراً ، بينما اثنين منهم يحملان درعاً مستطيل الشكل .

أما ذلك الجندي الذي يقف خلف القائد مباشرةً ، فنجده بدون درع ، و ربما أكتفي بأن يكون مدججاً بالسيف فقط و لعل ذلك يدل على أنه يلي القائد في المكانة ، و بذلك يكون في منصب أكبر من الجنود الواقفين خلفه .

أما الجندي الأخير و الذي يقف قريباً من إناء الكراتير κρατήρ ، فنري معه درعاً مستطيلاً و كذلك رمحاً و إلى جوار الكراتير ، يوجد حامل صف عليه عدد من الأبواق المستخدمة كأكواب للشراب .

و عموماً فالجنود بشكل عام في وضع الاسترخاء حتى أن البعض منهم قد ترك درعه المستدير ، يستند إما على الأرض أو بالقرب من قدميه . و كل ذلك لهو أبلغ دليل على أنهم قد أتوا إلى هذا البهو للاحتفال بنصر ما و إلا ما كانوا وقفوا يحتفلون و يحتسون الشراب بهذا الشكل .

أما بالنسبة إلى المبنى نفسه ؛ فيميزه من الأمام أربعة أعمدة *tetrastyle* تنتصب فوق قواعد مرتفعة و العمود في حد ذاته يتميز بالاستقامة و البساطة و خلوه من الزخارف و النقوش و الخطوط المستديرة ، و يعلوهم إفريزاً بسيطاً خالي من النقوش و النحت ليأتي فوقه جمالوناً مستدير قليلاً و قد جعل سطحه خشناً ربما ليساعد على تماسكه و صلابته . و ينسدل من هذا الجمالون ساتر عريض و يبدو عليه أنه سميك أيضاً ربما للحماية من المطر أو من أشعة الشمس .

و قد زحزح الساتر إلى الجانب قليلاً حتى لا يعوق أو يضايق الجنود أثناء خروجهم من المبنى . و يتدلى من بين الأعمدة أكاليل الزهور و نبات الغار علامة تحقيق النصر .

و هذه التفاصيل الصغيرة تساعد على إشاعة جو من البهجة و الاحتفال بالنصر ، حاول الفنان أن ينقله بدقة و واقعية كي يوصله إلى المشاهد بصدق و بساطة .

و أمام هذا الجمع من الجنود و مباشرةً أمام القائد ، تقف امرأة تمسك بجريدة من أشجار النخيل و تقدمها كأكليل أو تاج إلى هذا القائد دلالة على تهنئته بانتصاره .

و ربما كان القائد ينفخ في النفير ليعطي إشارة ما إلى فرقة أخرى من الجنود تقترب في قارب حربي يسير بالمجاديف *liburnica* [*1] . و نلاحظ امتلاء القارب بالجنود و من حركة المجاديف نستشعر انهماكهم في عملية التجديف حتى يصلوا إلى البر المراد .

---

*١- رستوفتزف م. ، المرجع السابق ، جـ٢ ، ص. ١٨٥

و إذا عدنا إلى تلك الدار الواقعة في خلفية البهو ، فهي - كما سبق القول - تأخذ شكل القلعة*[1] *turris* و لها مدخل مستطيل و عالي ، و يبدو أن هناك شخص ما يقف رافعاً ذراعه في هذا المدخل و ربما كان صاحب الدار أو كان أحد الخدم و الأتباع *λατρίς*.

و لهذه الدار حديقة غناء *hortus* ، و يبدو حجمها مناسباً للعديد من الأغراض سواء للتريض بين جوانبها أم لزراعة أنواع مختلفة من المزروعات ؛ ربما تخدم أغراض صاحب الدار المنزلية . و تحتوي الحديقة على العديد من الأشجار وارفة الأغصان و شاهقة الارتفاع ، و أغلبها يأخذ شكلاً واحداً رفيع و عالي و هي أشجار السرو *κυπαρισσός* و ربما كان الغرض من زراعتها بجوار السور لأغراض أمنية أي لحماية الحديقة و مرتاديها من أعين المتطفلين و أيدي الطامعين .

أما بالنسبة إلى السور *saeptum* فهو مرتفع نوعاً ما و لن يقل ارتفاعه عن مترين و يتميز بالبساطة في الشكل العام ، فهو بدون زخارف ، هذا بالإضافة إلى مظاهر القوة و الصمود التي تتضح عليه .

و يبدو أن السور كان له باباً جانبياً من ناحية المعبد أو الهيكل الصغير المجاور ؛ ربما للدخول منه مباشرةً إلى الحديقة دون الحاجة إلى المرور من خلال المنزل أولاً .

و على مقربة من بهو الجنود: *praetorium* ، من ناحية اليسار ، نجد جماعة من المدنيين : *cıvibus* فيهم نسوة أيضاً. هذه المجموعة تجلس تحت ظل عريشة : *pergula* مغطاه بأفرع أشجار الكروم و هم يحتسون الشراب بينما يستمعون و يستمتعون بأنغام الموسيقي ، و تجلس امرأة بينهم لتغني نشيداً دينياً : *hymn* على النغمات المنبعثة من آلة القيثارة *κιθαρά* ربما كان ذلك إكراماً للقائد المنتصر و فرحة الانتصار .[صورة ٢٠].

---

*[1]- رستوفتزف م. ، المرجع السابق ، جـ.٢ ، ص. ١٨٥

و تتضح رقة الفنان و براعته في هذا الجزء الصغير المصور أسفل ظلال تكعيبة الكروم ἀμπελων ، بما يتميز به من رهافة الحس و الشاعرية . و قد جعل الفسيفسائي هنا المجموعة تجلس في قسمين كل منهما في مواجهة الأخر و كلٍ منهما على أريكة خشبية عريضة .
و يبدو أن فرقة الغناء و العزف و معها المغنية يجلسن في الجزء المواجه لنا ، بينما يجلس في مواجهتهم السادة المحتفلون و هم يرفعون أيديهم إلى أعلى دلالة على النشوة و الابتهاج و الانغماس في الشراب و سماع الموسيقي .
و من فوق رؤوسهم تتدلي عناقيد العنب في حرية حتى أن الواحد منهم يستطيع دون مشقة أن يمد يده ليقطف ثمار العنب كيف ما شاء ، و دون حاجة إلى مساعدة من أحد .
و زاد الفنان في الشاعرية فجعل بين المجموعتين مياه النهر المنسابة في هدوء و عذوبة ؛ معنى ذلك أن الوصول إلى تلك البرجولا كان يتم بواسطة القوارب النهرية و المراكب التي تقلهم إلي مكانهم هذا ، و كل ذلك كان إمعاناً في الجو الشاعري الذي حرص الفنان على تحقيقه .
و أمام هذه العريشة ، نجد قارباً نيلياً صغيراً يمر من أمامها، أغلب الظن أنه قد أقل تواً أحد الأشخاص إلى هذه الجلسة و يبدو أن صاحب القارب أو لعله العامل علي متنها ، عائداً إلي الشاطئ بعد أن أدي مهمته و اطمأن على الوصول ، و ربما كان عائداً ليأخذ شخصاً آخر يقصد هو أيضاً هذه الجلسة تحت العريشة . و الملاحظ أن صاحب القارب هذا يظهر وحده ربما بسبب صغر حجم القارب نفسه ، و الأداة المستخدمة في تسيير القارب هي عصا رفيعة من نبات البوص و هي الشائعة الاستعمال في المياه الهادئة كالأنهار و المستنقعات و البرك ، و مع ذلك تفي جيداً بالغرض و تساعده في تحريك القارب.

و في مياه نهر النيل في الجزء بين جانبي العريشة بخاصة ، و علي صفحة مياه النهر بعامة في قطعة الفسيفساء ككل ، نجد منظر و لون المياه البديع و هو يتراقص عليه نباتات النيل المتناثرة هنا و هناك دون مبالغة أو تكلف .

و في وسط المياه تحت البرجولا ، نستطيع أن نتعرف على النوعين الأساسيين الذين اشتهر بهما نهر النيل و انتشروا همـا فيه و أصبحا مع الوقت من أبرز خصائص البيئة المصرية القديمة . هذان النوعان هما زهرة اللوتس*[1] ، و نبات البردي .

و بالنسبة إلي أزهار λῶτος اللوتس أو كما عرفت أيضاً باسم: زنابق المياه ؛ فهما نوعان*[2] النوع الأبيض و الأزرق ، فنراهما يزينان صفحة مياه النيل هنا . فنري أولاً النوع الأول المسمي < لوتس الحوريات > *Nymphaea Lotus* بأوراقه المسننة و براعمه المستديرة و وريقاته التويجية العريضة .(خلف القارب) . أما النوع الثاني فهو معروف باسم < زهر الحوريات الأزرق > *Nymphaea Cerulea* و يتميز بأوراقه المستطيلة المستقيمة ، و براعمه الرفيعة المدببة الطرف ، و له وريقات تويجية ضيقة مدببة *[3].

---

*١- زهرة اللوتس : ينمو اللوتس في البرك الساكنة المياه في سفح التلال الصحراوية بالمستنقعات الواسعة في الفيوم و الدلتا ، و علي سطح القنوات الهادئة المياه . و كان الإغريق و الرومان يطلقون عليه اسم " زنبق الماء " ، و تمتد جذوره في الأعماق الطينية و ينشر أوراقه العريضة المسطحة و أزهاره التي تتفتح في الصباح و تقفل ليلاً عند المساء . و لما كان اللوتس كثير الوجود في مصر الفرعونية و شائع الاستعمالات الرمزية ، اعتبر الرمز الزهري لمصر في أيام الفراعنة ، و لم ينافسه البردي نفسه في تلك المكانة . للمزيد راجع :

- جورج بوزنز و آخرون ، " معجم الحضارة المصرية القديمة " ، ترجمة:أمين سلامة ، (الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٢) ، ص. ٢٢٣.

*٢- هناك نوع ثالث من زهرة اللوتس دخل مصر من الهند، و اسمه العلمي *Nymphaea nelumbo* وصفه هيرودوت و كثيراً ما ظهر في الآثار الهللينستية .

*٣- جورج بوزنز و آخرون ، المرجع السابق ، ص. ٢٢٤ .

و نبات البردي[*1] الذي ينتشر هو أيضاً على صفحة النيل العظيم كان له هو الآخر أهميته ، فنشاهده يتناثر بين الجزر الصغيرة و في المنظر بشكل عام .

و يذكرنا ذلك بكتابات سترابون [*2]عن تلك النباتات التي كانت تنمو في المستنقعات المصرية ، و الأحراش ، و البحيرات الصغيرة . تلك النباتات كان يصنع منها أقداح الشراب *ciborium* . كما كانت تستخدم في صناعة القوارب النيلية [*3].

[*1]- نبات البردي : *Papyrus* هو نبات من العائلة الخيمية *Cyperus Papyrus* و كلمة *papyros* هي كلمة إغريقية مشتقة من اللفظ المصري القديم *papuro* و معناه " الملكي " (إذ كان صنع الورق احتكاراً ملكياً) . أما كلمة *papyrus* فمعناها " كتاب " أي مجلد ملئ بالكتابة .

ففي أراضي المستنقعات الفسيحة في مصر القديمة ، و خصوصاً في الدلتا (أرض البردي) تعمقت جذور نبات البردي في الطين و امتدت سيقانه إلي أعلي و كذلك أزهاره الخيمية الشكل . و كان هذا النبات دائم الخضرة ، و كان لابد أن يصور في عمليات صيد أفراس النهر بين الأحراش واستعمل نبات البردي في أغراض شتي ، منها صناعة القوارب ، و الحبال ، و أشرعة السفن ، و الحصير ، و السلال ، و الأحذية ، . . .

للمزيد راجع : جورج بوزنر و آخرون ، المرجع السابق ، ص. ٥١-٥٤.

[*2]- Strabo , " Geographica " , (Loeb Classical Library) , VIII , 17,1,15., p. 58-9

[*3]- نص سترابون :

Φύεται δ' ἐν τοῖς Αἰγυπτιακοῖς ἕλεσί καὶ ταῖς λίμναις ἥ τέ βύβλος
καὶ ὁ Αἰγύπτιος κύαμος , ἐξ οὗ τὸ κιβώριον , σχεδόν τι ἰσουψεῖς
ῥάβδοι ὅσον δεκάποδες.
ἀλλ' ἡ' μὲν βύβλος ψιλή ῥάβδος ἐστιν ἐπ' ἄκρῳ χαίτην ἔχουσα ,
ὅ δὲ κύαμος κατὰ πολλὰ μέρη φύλλα καὶ ἄνθη ἐκφέρει καὶ
καρπὸν ὅμοιον τῷ παρ' ἡμίν κυάμῳ , μεγέθει μόνον
καὶ γεύσει διαλλάττοντα ·
οἱ οὖν κυαμωνες ἡδεῖαν ὄψιν παρέχουσι καὶ τέρψιν τοῖς
ἐνευωχεῖσθαι βουλομένοις ·
εὐωχοῦνται δ' ἐν σκάφαις θαλαμηγοῖς , ἐνδύνοντες εἴς τὸ
πύκνωμα των κυάμων καὶ σκιαζόμενοι τοῖς φύλλοις ·
ἔστι γὰρ σφόδρα μεγάλα , ὥστε καὶ ἄντι ποτηρίων καὶ τρβλίων χρῆσθαι ·
ἔχει γὰρ τινὰ καὶ κοιλότητα ἐπιτηδείαν πρός τοῦτο .

هذا النص من كتاب : Strabo , op.cit. , Vol. VIII, 17,1,15., p. 58-9

إذا عدنا إلى قطعة الفسيفساء ، فسوف نجد خلف العريشة أو البرجولا منظراً طبيعياً بديعاً ، و يكاد يكون لوحة طبيعية مستقلة بذاتها . هذه اللوحة هي منظر فرس النهر ἱπποπόταμος بين الأحراش و خلفه اثنان من التماسيح κροκοδεῖλος يتجهان صوب المياه . و على مقربة من هذه المجموعة ، نجد فرس نهر أخر في مياه النيل ، و لا يكاد يظهر منه سوي رأسه و جزء من رقبته .

و هذه المجموعة المكونة من تمساحين و اثنين من فرس النهر جديرة بالعناية و الاهتمام ، فبالنسبة لفرس النهر نجد أن الأول منهما مصور بطريقة جانبية تبرز ضخامة حجمه ، و مدي قوته ، و نراه يسير متجهاً إلي الأحراش و تحيط به النباتات الطويلة الأفرع ، دون أن تؤثر علي جلده السميك القوي . كذلك حركة قدمه اليمني و تقدمها عن اليسري دلالة علي حركة السير ، و التي نستشعر فيهما مدي ضخامته البدنية التي تساعده علي العيش في المستنقعات و عند ضفاف الأنهار .و ربما كان فمه المفتوح دلالة علي أنه يأكل العشب من حوله ، فهو حيوان معروف بنهمه في الطعام .

و أغلب الظن أن هذه الأحراش المحيطة به هي أحراش البردي التي ارتبط بها كما ارتبطت هي به .

أما بالنسبة إلى فرس النهر*[1] الثاني ، فلا يظهر منه سوى

---

*١- فرس النهر : ἱπποπόταμος كانت صورة فرس النهر في الكتابة الهيروغليفية معناها " ثقيل " و كان لهم الحق في ذلك ، فهذا الحيوان آكل العشب ، ذو الشكل المخيف ، كان مكروهاً من قبل الفلاحين الأفريقيين نهمه في الطعام . و كانت أفراس النهر تخرج جماعات في الليل ، فتذهب لترعي في الحقول ، و تطأ بأرجلها ما لم تقتلعه بأفواهها . و قد اعتبر هذا الحيوان مظهراً من مظاهر القوي المتمردة في العالم ، و كان طقس قتل أفراس النهر يقوم به الملك نفسه في أقدم العصور . فيركب الصيادون قوارب خفيفة خلال أحراش البردي حيث يفاجئون قطيع أفراس النهر بحرابهم التي تنهال داخل فم أحد تلك الحيوانات ، حربة وراء حربة . و لما كان قائد الصيادين يمسك بالحبال المتصلة بالحراب ، فإنهم يسبحون فرس النهر إلي خارج المياه حيث يحتفلون بقطع لحمه .

للمزيد راجع : جورج بوزنر و آخرون ، المرجع السابق ، ص. ١٩١.

رقبته و رأسه الضخم ، بينما بقية جسمه تتواري بين مياه النهر العميقة ، و حركة الرقبة المرفوعة إلى أعلى مع الفم المفتوح تدل على أنه إما كان يبتلع دفعة كبيرة من المياه لعلها ترويه ، أو ربما كان - و هو الرأي الأرجح - يبتلع فريسة ما قد تكون سمكة من أسماك النهر نظراً لما هو مشهور عنه من شدة نهمه و حبه للطعام .

أما المجموعة الثانية و أقصد بها التمساحين *[1] فكل منهما كان يتجه من الأحراش صوب النهر .

و إذا نظرنا إلى هذين الحيوانين ذوي الأقدام السريعة و الفكين المخيفين ، نجد أن كلاً منهما قد ترك الشاطئ حيث كان يرقد ، و النباتات المائية الطويلة حيث يكمن في العادة نصف مختبئ ، و ذلك لينـدفع إلى الماء كالبرق فيغطس فيه وراء السمك الذي هو غذاؤه الرئيسي *[1]. و التمساحان اللذان نراهما أمامنا نجد أحدهما الموجود علي اليسار يمشي في خفة و هدوء اللص ، مما يجعلنا نذهب إلى الاعتقاد أنه متوجه في هدوء إلي فريسة ما و يستعد للانقضاض عليها فور وصوله إلي الماء .

و تبدو عليه ملامح القوة و الهدوء في آنٍ واحد و هذا ما يؤكد علي براعة الفنان الذي نفذ هذه اللوحة بطريقة موضوعية و تفهم لطبيعة ما يقوم به و هذه نقطة تحسب له . كما اهتم أيضاً بعمل تفاصيل جسم التمساح مع أنه عنصر واحد ضمن هذه العناصر المتعددة و المختلفة التي صورها الفسيفسائي في هذا العمل الرائع .

---

*[1] – التمساح : κροκοδεῖλος كان المصريون يبجلون التمساح سوبك (سوخوس) و كرست له الكثير من المعابد ، التي تمتد من مستنقعات الدلتا إلي شواطئ السلسلة و كوم أمبو .
و كان هو رب مدينة التماسيح بالفيوم و كل الجهات المحيطة ببركة قارون .و لفتت انتباه الكاتب الإغريقي هيرودوت فأفرد لها في الحديث في كتابه .
للمزيد راجع : جورج بوزنر و آخرون ، المرجع السابق ، ص ٧٩ .

أما التمساح الأخر فنراه منهمكاً ، ربما في شرب المياه من النهر ، أو ربما يتناول بعض العشب المتناثر حوله .

و قد صوره الفنان في وضع مختلف عن التمساح الأخر - و هذا دليل ثاني علي مدي جودته و براعته في عمله - حيث نري أن هذا التمساح يلوي رقبته علي عكس جسمه ، و مع ذلك في شكل طبيعي و بسيط .

و أخيراً فهذه اللوحة المستقلة بذاتها ، و أقصد بها تلك الجزيرة الصغيرة *νήσις* التي تحمل فوقها أبطال العمل هنا و هم التمساحان و فرس النهر و الفرس النهري الثاني الموجود بالمياه ، هذه المجموعة غاية في الروعة حتي أننا نستطيع أن نقول أنها وحدها تعتبر عمل فني متكامل لا ينقصه شيء .

فهي تجمع في عناصرها كل الخصائص و المقومات التي و إن جعلتها تبدو كعمل مستقل ، إلا أنها مع ذلك جزءٌ هاماً ، و مكملاً للمنظر العام ككل .

و الجزء المتبقي في الصف الأول من قطعة الفسيفساء ، هو ذلك الجزء الموجود في أقصي الركن الأيمن ، حيث يصور منظراً ريفياً بسيطاً و متكاملاً .

يتكون المنظر هنا من منزل ريفي بسيط لعله لأحد الفلاحين *χῶριτης* ، تنبثق من ورائه نخلة شاهقة الارتفاع و تتمايل في دلال ناحية الباب الرئيسي للدار . و من الناحية الأخري نري برجاً قليل الارتفاع خاص بتربية الحمام .

الدار نفسها كما سبق القول ، بسيطة لها مدخل ذو عتب علوي و هو خالي من النقوش و الزخارف .و المدخل مستطيل الشكل و قد بنيت الدار بطريقة "آشلر" [—] المعروفة و التي نراها من خلال منظر السور المجاور لبرج الحمام .

أما بالنسبة إلي البرج نفسه فهو ليس عالي الارتفاع، و يبدو صغيراً ، و بالتالي فأعداد الحمام التي تقصده قليلة نسبياً .

و في مدخل الدار، يقف فلاحاً بسيطاً ، و يرفع ذراعه الأيمن إلي الأمام و ربما ثان ينادي على زميله الأخر المنهمك أمامه في أمر ما لعله خاص بغربلة الشعير، أو الذرة ، و لتحقيق السيمترية و التوازن في المنظر جعل الفنان النخلة في الجانب المقابل للبرج حتي يتحقق نوعاً من التوازن الملحوظ في العمل كله .

و بصفة عامة كانت أشجار النخيل سمة تميز البيئة المصرية في مختلف العصور . و أمام هذا المنزل ، نري قارب صيد صغير و بسيط لعله مصنوع من نبات البردي كما كان شائعاً .

نأتي إلي الصف التالي من المباني ، و نقصد به تلك المجموعة الموجودة إلي الخلف من بهو الاحتفال : *praetorium* .
فنجد ضريح أو هيكل صغير يخترقه موكب ديني،و أمامه رجلان يحملان محفة عليها نصباً مقدساً .
و أغلب الظن أن هناك رجلان أخران يحملانها من الخلف إلا أن العمود الأيمن حال دون ظهورهما ، و من خلفهما يظهر حملة الأعلام ، و الألوية [*1]، هذا بالإضافة إلي وجود بعض المصلين داخل الهيكل نفسه .
و إذا نظرنا إلي الضريح ، نستشعر أنه كان خاص بشخصية لها مكانتها ، حيث يظهر البناء و له عمودان في المقدمة و سقف *pediment* مستدير قليلاً و حروفه مزخرفة و عند أطرافه *acroteria* يظهر شكل طائر كنوع من الزخرفة .
أما الرجلان اللذان يحملان المحفة ، فهذه المحفة يعلوها نصب مقدس و يبدو أنه ثقيل جداً حتي أن الرجلين يئنان من ثقله . و بالقرب من هذا المعبد الصغير *ναως* ،

---

*١- رستوفتزف م .، المرجع السابق ، جـ. ٢، ص ١٨٥ .

نجد تمثال لابن آوي*[1] : ينتصب فوق قاعدة : pedestal ; *basis* .
و يظهر الإله أنوبيس و هو جالساً نصف جلسة ، بمعني أنه يرتكز علي مؤخرته فتنثني قدميه الخلفية ، بينما قدميه الأماميتين مفرودتان . و يعكس وضعه هذا كل من الهدوء و الشموخ مع القوة ، و الإصرار في آن واحد .
و قد وفق الفنان في اختياره لتقديم الإله أنوبيس بهذا الشكل ، حتي يشيع الرهبة و الخوف في نفوس أولئك اللذين يقصدون هيكله و يقدمون له الأضحيات و القرابين . و لعل الفنان قد قصد أن يراقب الإله أنوبيس الجبانة و الموتي في العالم الأخر .
و أمام تلك القاعدة المرتفعة التي ينتصب فوقها تمثال الإله ، نجد رجلين أحدهما يرتدي عباءة ، و ينحني إلي الأمام قليلاً و في يده شيئاً ما لا تظهر تفاصيله بما يسمح بمحاولة التعرف علي ماهيته . و لعل هذا الشخص ذو العباءة ، كان كاهن المعبد و المسئول عن تقدمة القرابين للإله أنوبيس .

---

*١- ابن آوي : *Anubis* صور هذا الإله في شكل حيوان " ابن آوي " فله رأس تشبه الكلب ، و ليس من المعروف أصله علي وجه الدقة ، و لكن منذ عصر < عحا > أول ملوك الأسرة الأولي ، وجد اهتمام و احتفالات خاصة به . و كان احتفاله يسبق المعبد الجنائزي و استمر هذا الوضع حتي نهاية الأسرة الخامسة مع ظهور أوزوريس . و كان رمز الإله انوبيس ، هو حيوان الكلب الهائم في وادي النيل ، فكان يصور في شكل كلب أسود اللون ، أو في شكل إنسان لرأس كلب سوداء .
ينسب لهذا الإله اختراع التحنيط و المومياء .
اسمه في الكتابة المصرية القديمة هو < إن بو > و قد ارتبط بالموت لكونه يأكل جثث الموتي و كان يرتبط بالجبانة ، و استمرت أهميته في العصرين اليوناني و الروماني في مصر .
للمزيد راجع :
- معجم الحضارة المصرية القديمة ، ألفه كثيرون ، ترجمة أمين سلامة ، (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢) ص١.
-Guy.et Rachet.M.F. , "Dictionnaire de la civilisation egyptienne ",(Paris,1968)p.35-6.
-Armour, Robert A., "Gods & Myths of ancient Egypt" , p.168-70 .

و بجوار التمثال نرى أيضاً جماعة تتكون من أربعة رجال ، الأول منهما يبدو أنه يمسك في يده رقاً يطبل عليه ، بينما الشخص المجاور له من حركة جسمه و وقفته يتضح أنه يرقص . و لعل ذلك كان عبارة عن مراسم و طقوس معينة تتبع الاحتفال الخاص بهذا الإله و الموكب المار من عنده .

و أمام الهيكل ، نرى شخصاً جالساً على الأرض في سكون و قد تعرى نصفه الأعلى بالكامل كما نرى من ظهره ، بينما أرتدى من أسفل سروالاً كبيراً ، و واسعاً يغطيه حتى قدميه و تقف أمامه عصا رفيعة و طويلة . و من الصعب في وضعه هذا التعرف على ما قصده الفنان من تصويره .

و في النهر أمام المعبد ، نري قارباً شراعياً حجمه متوسط و له كابينة صغيرة داخله . و قد فرد البحار شراعه ، و نظراً لأن البحار لا يظهر و كذلك لوجود المركب بالقرب من الرصيف ، فأغلب الظن أن هذا القارب راسٍ عند الرصيف و ليس سائراً في النهر . و ربما كان يقل بعض الأشخاص إلى الرصيف و انتهي من مهمته و مازال واقفاً في انتظار عودتهم .

و في الصف الثاني أيضاً من اللوحة ، إلي الخلف – تقريباً – من العريشة ، كان يوجد مكاناً مقدساً يتكون من سور و جرن مصنوع من نبات الصفصاف المخصص لعمل السلال : osier-barn : *μοσχοτρόφιον* لعله كان مخصصاً لتربية البهائم*[1] .

و يعتمد أنصار هذا الرأي في رأيهم هذا على ظهور رجلين يتحدثان مع بعضهما البعض أمام مدخل الشونة : *μοσχοτρόφιον* ، و يحمل أحد هذان الرجلان مذراة كبيرة في يده . و على مقربة من الجزء الجانبي الأيسر للجرن ، يظهر رجل ثالث يسوق بقرة إلي مياه النهر ، أما في المياه نفسها ، فنري أبو قردان .

---

*١- رستوفتزف م. ، المرجع السابق ، جـ ٢ ، ص ١٨٦

و لعل ظهور هذه البقرة هو الذي جعل بعض الآراء تعتقد أن هذا الجرن كان مخصصاً لتربية العجول و البهائم : βοως .

و جدير بالذكر أن الكاتب هيرودوت*[1] عندما زار مصر في القرن الخامس ق.م. ، كتب عن دهشته من كون الفلاحون المصريون يضعون حيواناتهم المستأنسة داخل منازلهم و ليس في أماكن مستقلة خاصة بهم .*[2]

و لا أعتقد أن رأي هيرودوت يعتمد عليه هنا كثيراً ، فهذا الجرن هو عنصر ضمن منظر عام كبير .
و ربما كان الفلاح المصري يحتفظ فعلاً ببعض حيواناته المستأنسة معه داخل منزله ، و لكن هذا إذا كانت مجرد طيور داجنة : ὄρνις أو حماراً أو بقرة βοῦς أو اثنتين على الأكثر ، أما إذا تعدي الأمر ذلك و أصبح قطيعاً و إن كان قليل العدد ، لأستلزم الأمر أن يخصص له مكاناً مستقلاً.

---

*١- هيرودوت : Ἡρόδοτυς هو ابن ليكسيس ، من أسرة طيبة في هالليكارناسوس .
ذاعت شهرته في عام ٤٦٨ق.م. و قد اشتهر بأسفاره إلي ساموس ، و أثينا ، و جنوب إيطاليا ، و غزة ، و صيدا ، و بابل ، و جزر بحر إيجة . هذا بالإضافة إلي زيارته لمصر ، حيث قام برحلة عبر نهر النيل حتى وصل فيه إلي جزيرة فيلة . و هيرودوت بالإضافة إلي أسفاره و أبحاثه ، كان جغرافياً ، و تاريخياً و عليماً بالأدب . و هيرودوت الذي زار مصر عام ٤٥٠ق.م.، ألف عنها كتاباً (جـ ٢) و قد روي تاريخ مصر كما سمعه من الكهنة و تناول التركيبة الجيولوجية لمصر و نهر النيل ، الحيوانات ، حياة السكان ، عاداتهم ، أعيادهم ، أثارهم ، . . .
للمزيد راجع :-
Hamilton,Edith., "The Greek Way&The Roman Way",(New York,1986)p.117-133.
The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p.696-8

*٢- نفتالي لويس ، المرجع السابق ، ص. ٨٠

و عودةً إلى المنظر ، نجد حول الجرن سرباً من طيور أبي منجل : iβις *[1]. و لو تناولنا هذا الجزء بشيء من التفصيل ، نلاحظ أول ما نلاحظ طريقة تنفيذ الشونة نفسها ، فهي مصنوعة من نبات الصفصاف الذي يستخدم أيضاً في صنع السلال ، و هنا تم عمل صفوف مجدولة مع بعضها البعض بطريقة جميلة و متينة في نفس الوقت ، و تأخذ شكلاً مستديراً و لها مدخل بيضاوي يبدو مظلماً من الداخل و هذا معناه أن الوقت المعني هنا كان الظهيرة و كانت الشمس في كبد السماء مما دفع الفنان إلى جعل المدخل مظلماً نظراً لضوء الشمس القوي خارج الجرن .

و تتضح براعة الفنان في تنفيذ شكل الجرن بهذا المنظر مما يدل علي طول ملاحظته لأشكال الأجران في الواقع مما دفعه إلى دقة تصوير الجرن .

و يجلس أمام مدخل الجرن اثنان من الفلاحين. و يسترعي انتباهنا ملابسهم التي تدل علي العمل الشاق ، و يضع كلٌ منهما على رأسه قبعة مخروطية الشكل ، لعله كان في حاجة إليها لتحميه من قيظ الشمس من فرط الجلوس في العراء أو السير وراء الماشية و الأغنام و هي ترعي بحرية .

و لعل ذلك الفلاح الجالس أمام مدخل الجرن كان عمله هو مراقبة الداخل و الخارج منه .و نظراً لجلوسه بحرية و انشغاله بالتسامر مع الفلاح الآخر ، نشعر أنهما ربما كانا صديقان يتمتعان بالحديث ، و أن الطقس جميل في ذلك الوقت .

أما الفلاح الآخر فهو يقف عند شط النهر ، و يراقب بقرة و هي تشرب من مياه النهر ، و قد رفع يده بعصا قصيرة ، لعلها كانت تساعده في عمله .

---

*١ – رستوفتزف م. ، المرجع السابق ، جـ. ٢ ، ص. ١٨٦ .

و أمامه في مياه النهر ، نجد طائر أبي قردان الشهير .
و نري كذلك طيور أبي منجل الطائرة و التي تريد أن تقف فوق الجرن مما يؤكد أن هذه الطيور كانت صديقة للفلاح المصري في هذه العصور و كان يتعايش معها في سلام ، بل و يعتمد عليها أيضاً اعتماداً كبيراً .
أما فوق صفحة النهر – أمام مدخل الجرن – فتتراقص بعض قوارب الصيد الصغيرة ، كذلك الاوز و نبات البردي و أزهار اللوتس هنا و هناك .

و رغبة من الفنان في التنويع ، نجده يصور في تلك القوارب ، مرة صياداً و هو جالس يجدف بهدوء بمجدافه أي أنه لا يصطاد الآن ، بينما في القارب الثاني ، نري صياداً واقفاً فوق المركب و منشغل بعملية الصيد . و من منظر وقفته المنحنية إلي الأمام ، نستشعر مدي الجهد و المثابرة التي يتحملها من أجل عمله . و يغطي هذا الصياد رأسه بقبعة دائرية بسيطة الارتفاع ، تختلف عن تلك التي يضعها الفلاحون .

أما في الصف الثالث ، فيظهر أمامنا عدداً من المعابد مختلفة الأنواع ؛ أكبرها هو ذلك المعبد الكبير ذو البوابة الضخم *pylon* و علي جانبي هذا الباب الرئيسي ، توجد تماثيل مصرية ضخمة، و هي تذكرنا بمعبدي أبي سنبل*[1]

---

*١– معبد أبو سنبل : موقع في النوبة السفلي ، به معبدان منحوتان في الصخر في الحجر الرملي للجبل الغربي ، و يشرفان علي النيل في موضع كانت به احدي المستعمرات المصرية و قد شيدهما رمسيس الثاني . المعبد الكبير تزين واجهته أربعة تماثيل ضخمة جالسة للملك ، و قد خصص لعبادة إله الشمس " رع حور آختي " .و يتميز المعبد بمناظره الرائعة ، أشهرها ما يصور " معركة قادش " .
المعبد الصغير تزين واجهته ستة تماثيل ضخمة واقفة و هو مخصص لعبادة كل من الربة حتحور و الملكة نفرتاري زوجة رمسيس الثاني .عن العمارة المصرية بصفة عامة، راجع :–
– جيمس بيكي،" الآثار المصرية في وادي النيل"،ترجمة لبيب حبشي و شفيق فريد (القاهرة١٩٩٣) .
Nuttgens , Patrick ., "The story of Arcitecture", (Phaidon,1983) p.27-40 .

و كـــذلك معـــبد الأقصـــر*[١] . و يلفـــت نظـــرنا فـــي هـــذا المعبـــد طـــرازه المصـــري الخـــالص و الـذي حـــاول فيـــه الفنـــان أن ينقـــل لـــنا صـــورة مـــن معـــابد مصـــر العليـــا ، و لعـــل فـــي ذلـك اشـــارة صـــريحة إلـــى أننـــا قـــد وصـــلنا الآن إلـــى صـــعيد مصـــر ، بعـــد أن تركنـــا منطقـــة الدلتـــا و الفيضـــان حتـــى أقتـــربنا مـــن أعـــالي النيـــل .

و قـــد تجلـــت خصـــائص العمـــارة المصـــرية هـــنا فـــي هـــذا المعبـــد بوضـــوح بـــدأً مـــن كبـــر و ضـخامة حجـم المعبـــد الملفتـــة للنظـــر ، ثـــم مبـــانيه المتعـــددة و المختلفـــة ، و كأنـــه مـدينة معمـارية مسـتقلة بـــذاتها . أيضـــاً تأثـــر الفنـــان بشـــكل واضـــح مـــن معبـــد أبـــي ســـنبل علـــي وجـــه الخصـــوص ، حيـــث نجـــده حـــاول الجمـــع بيـــن كـــلٍ مـــن المعبـــد الكبيـــر و المعبـــد الصـــغير لابـــي ســـنبل ؛ فالمعبـــد الكبيـــر كـــانت واجهتـــه يزينهـــا أربعـــة تماثيـــل ضـــخمة جالسـة ، بينمـــا المعبـــد الصـــغير واجهتـــه مزينـــة بســـتة تماثيـــل ضـــخمة أيضـــاً و لكـــن واقفـــة . أمـــا هـــنا ، فقـــد جعلهـــا الفنـــان خليـــط مـــن المعبـــدين فظهـــرت الواجهـــة مـــزينة بأربعـــة تمـــاثيل واقفـــة .[صورة ٢١] .

و قـــد كـــان مـــن الشـــائع فـــي معـــابد مصـــر القـــديمة تزيـــن مـــا يســـمي بالصـــرح أو البـــوابة أو البيـــلون بعنصـــر تقـــليدي هـــو وجـــود تمـــاثيل الفـــراعنة أو الآلهـــة واقفـــة أو جالســـة علـــي بـــاب المعبـــد *[٢].

و لمـــا كـــان معبـــد أبـــي ســـنبل أجمـــل المعـــابد الصـــخرية علـــي وجـــه الإطـــلاق ، لـــذلك فقـــد تـــأثر بـــه الفنـــان و لـــم يســـتطع أن يغفلـــه فـــي تـــلك اللوحـــة البـديعة المصـــورة لمصـــر و معـــالمها المميـــزة .[صورة ٢٢] .

---

*١- معبد الأقصر : هو معبد لسيد الآلهة أمون الذي أتخذ هناك صورة " مين " ، أعاد الملك أمنحوتب الثالث بناء هذا المعبد بالحجر الرملي الجميل ، و بني بعد ذلك رمسيس الثاني فناءً أمامياً جعله أمام بيت الحريم و أحاطه بصف من الأعمدة . للمزيد عن معابد الآلهة ، راجع :
محمد أنور شكري،" العمارة في مصر القديمة "،(الهيئة المصرية العامة للكتاب١٩٨٦) ص١٦١-٢٥٥

*٢- رشيد الناضوري ، " دراسات في الآثار المصرية " ، (الإسكندرية ، ١٩٨٧) ص. ٢٨ .

و نلاحظ الكورنيش المصري في هذا المعبد على الرغم من صعوبة تبين تفاصيله بوضوح . و مثله مثل معبد أبي سنبل نجد أربعة تماثيل عملاقة بارزة عن البوابة نفسها .و لها أبلغ الأثر في نفس الناظر إليها و ذلك لما للتماثيل الواقفة من وقع قوي ، هذا بالإضافة إلى كونها بارزة عن الحائط ، كل ذلك يجعلها تشيع الرهبة و القوة، فتدخل الخوف في نفس الداخل إلي المعبد و تزيد من إحساسه برهبة و عظمة المكان *[1] .[صورة ٢٣] .

و نستطيع القول أن هذه التماثيل الواقفة كانت على الأرجح للملك و ذلك لأنه يبدو أن كل تمثال كان يرتدي الرداء الرسمي، و يضع الصل الملكي على الرأس و معه الصولجان في يده .

و أمام هذا المعبد المصري ، يظهر رجلاً يمتطي حماره :Κιλλός و يتبعه خادمه و هو يحمل له المتاع . و أغلب الظن أن هذا الرجل الجالس على الحمار ، كان شخصاً ذو مكانة ملحوظة حيث نجده يخرج ليس فقط و هو راكباً على حمار في تنقلاته ، و إنما أيضاً يصحبه خادماً لغرض الصحبة و المساعدة في حمل الأشياء بدلاً منه .و هذا يؤكد أنه كان يتمتع بمستوى من الرفاهية .

و قد اعتنى الفنان بهذا الموقف البسيط ، فصور لنا الحمار*[2] و هو في حالة حركة حقيقية ، حيث نري إحدى قدميه الأماميتين مرفوعة قليلاً بغرض السير ، و هي تتناسب مع حركة بقية الأقدام .

---

*١- محمد أنور شكري ، المرجع السابق ، ص. ٢٤١ -٢٤٥ .

*٢- الحمار : كان الحمار الإفريقي جزءً من ماضي مصر الجغرافي و التاريخي . و قد كان من الحيوانات البرية التي تقطن منطقة الصحراء الحالية إبان العصور الفرعونية . و منذ زمن غير معروف ، صار ذلك الحيوان خادماً للإنسان . فصار كل فلاح مصري مكارياً محترفاً . و كان الفلاح إذا أراد أن يدرس القمح ، يسوق الحمار إلي الحقل ، و حمل الحمير بحزم القمح . كذلك فأنه لا غني للفلاح عن الحمار ، فقد كانت ضرورية لقطع المسافات الطويلة في القوافل الرسمية ، إلي المناجم أو إلي بلاد النوبة ، كما استخدمها البدو في الصحراء العربية ، و التجار الجائلون من الواحات .

للمزيد راجع : جورج بوزنر و أخرون ، المرجع السابق ، ص. ١٠٢-١٠٣

في نفس مستوي هذا المعبد الفرعوني الضخم ، نجد ثلاثة معابد أخرى متراصة بجوار بعضها البعض .

الأول منها هو ضريح أو هيكل لأبي منجل *[1]: ἰβεῖον ، و الثاني ضريح مصري خالص ذو قلعتين ، واحدة في كل جانب .

أما المعبد الثالث فهو من الطراز اليوناني الروماني .

فإذا بدأنا بضريح طائر أبي منجل ، فسوف نجد أن شكله غير منتظم بمعني أنه بمثابة مجموعة مكونة من عدة أشكال مختلفة .

يلفت انتباهنا أولاً منظر السور على الجانب الأيمن ذو القلعتان و نري أن طراز هاتان القلعتان هو نفسه الموجود في المعبد المصري المجاور . إذن فقد كان ذلك طرازاً مصرياً خالصاً و شائعاً في العمارة المصرية القديمة .

و تزخر القلعتان بمجموعة من النوافذ العلوية و التي من المؤكد أنها كانت تستعمل في أغراض المراقبة و الحراسة . فتتضح علامات القوة و المتانة على طريقة تشييد القلعتين و اللتين تتمتعان بإرتفاع كبير يتناسب مع شكلهما المستطيل .

---

*١- أبو منجل : ἶβις هو عبارة عن طائر قدسه قدماء المصريين و كان يري علي قبورهم .

هناك ثلاثة أنواع من أبي منجل سكنت مستنقعات نهر النيل ، هي أولاً : أبو منجل الكاذب و هو طائر مهاجر بني الريش ، لا يزال يزور تلك المنطقة سنوياً ، و تبعاً للقصة الخرافية أي الأساطير ، كان يحمي الدولة من غزو الحيات المجنحة .

ثانياً : أبو منجل ذو العرف ، و كان برونزي الريش و لا يتواجد في مصر حالياً ، و إنما نراه في النقوش الحجرية حيث كان الرمز الهيروغليفي لكلمة " يضيء" و مشتقاتها .

ثالثاً و أخيراً ، هناك أبو منجل المقدس الجميل ذو الجسم الأبيض و الرأس و الذيل الأسودين الذي تجسد فيه الإله " تحوت " . و لا يزال اسمه القديم الشائع " هيب " مستعملاً في اللغات الحديثة . غير أن أبا منجل المقدس لا يري الآن علي ضفاف النيل إلا في مستنقعات السودان العليا أو في متحف القاهرة أو في مينة الأشمونين : Ἑρμαπολίς ، أو في مدينة تحوت حيث تري مومياء طيور أبي قردان المقدسة .

للمزيد راجع : جورج بوزنر و آخرون ، المرجع السابق ، ص. ٢ .

و بجوار هذا السور نجد بناءً صغيراً يبدو انه قد صنع من الخشب أو البوص ، و هو يشبه أكشاك الحراسة ، لعله كان مخصصاً للغفير المسئول عن حماية هذا المعبد .

و بالقرب منه جهة اليسار ، نجد مبني مستدير غريب الشكل بعض الشيء ، و له مدخل عبارة عن بوابة أمامية مستطيلة و إن كانت غير مستقيمة نظراً لأن المبني نفسه مستدير حتي في واجهته التي تميل إلي الخلف .و يكاد يكون هذا الضريح مغطي بالكامل بأسراب طائر أبي منجل . هذه الطيور التي نراها هنا بريشها الأبيض الناصع و أرجلها السوداء و يظهر ذلك في تناسق جميل يخيم علي المنظر .

كما نجد أيضاً بجوار هذا الضريح شجرة وارفة الأغصان و يبدو أنها محملة بالثمار التي قد تكون ثمار التين أو الجميز حيث تتشابه أشجارهما إلي حدٍ كبير*[1].

و هذه المجموعة المكونة لضريح أبي منجل ، تتميز بطابع البساطة المصري الخالص و تعكس جزءً مصرياً بواقعية شديدة دون من تكلف أو تعقيد .

أما بالنسبة للمعبد الثاني و الموجود في الوسط ، فنجد أنه كان عبارة عن ضريح مصري الطراز له قلعتين ، شيدت كل واحدة منهما في جانب . فإذا تناولنا هذا الضريح بشكل دقيق بعض الشيء ، سوف نجد أنه يتكون من معبد مستطيل الشكل ، جوانبه من الحجر و ليس من الأعمدة ، مما جعلنا لا نري ما بالداخل . يعلوه جمالون مثلث : pediment و سقف هذا الجمالون أغلب الظن أنه مصنوع من شقفات فخارية لتمنع تسرب مياه الأمطار إلي داخل المعبد من ناحية ، و من ناحية أخري لتكون شكلاً جمالياً .

---

*١- كانت أشجار التين و الجميز من أشجار الفاكهة المنتشرة في مصر بالإضافة إلي أنواع أخري ، و لكن منظر الشجرة المصورة هنا هو الذي دفعني إلي الاعتقاد أنها شجرة تين أو جميز .

للمزيد راجع : جورج بوزنز و آخرون ، المرجع السابق ، ص. ١٤٠

و الملاحظ مما نراه من المعبد أن مدخله ليس من الجانبين اللذين يظهران أمامنا ، فيما عدا في الجانب ذو الضلع الأطول ، نجد شباكاً أو فتحة مستطيلة ، و لها حنية من أعلى لعلها كانت لأغراض التهوية و الإنارة . و يزين جدران الضريح من الخارج فستونات كأنها أفرع من النباتات في شكل جرلاند : garlands لتضيف للجدران منظراً جميلاً .

أما بالنسبة للقلعتين ، فهما تشبهان إلى حدٍ كبير القلعتان الموجودتان في ضريح أبي منجل . و هما يأخذان الشكل المستطيل و يتميزان بوجود عددٍ من النوافذ بهما .

و قد كان من المعتاد أن يكون أمام كل معبد مصري صرح أو بوابة تتألف من برجين ضخمين من الحجر متماثلي الشكل و يكون ارتفاع هذان البرجان أو القلعتان أعلى من المعبد نفسه و أبنيته الملحقة به ، و لابد من وجود فتحات صغيرة أو مشكاوات بالجدران لتثبت بها الأعلام .*[1]

و كان البرج أو القلعة أجوف و غالباً ما يكون بداخله سلالم توصل إلى قمته . و في بعض هذه القلاع كان يوجد حجرات لعلها كانت لغرض السكنى أو التخزين .

و يحيط بالضريح في بعض أجزاءه ، سوراً قوياً بني من قطع الأحجار الضخمة و قد هذبت هذه الأحجار بدقة و رصت في شكل مستقيم و متساوي و قد جعل السور في أقسام بواسطة فاصل طولي - شكلي فقط- و في منتصف كل باكيه نجد شكل نصف دائري جمالي . و زيادة في الطابع المصري الأصيل ، نري نخلتين شامختين بجوار إحدي القلعتين .

نأتي أخيراً إلي المعبد الثالث و الأخير في هذه القطعة الفسيفسائية ، آلا و هو المعبد المشيد علي الطراز اليوناني الروماني.

---

*١- جورج بوزنر و آخرون ، المرجع السابق ، ص. ١٥٦ .

و تتحقق في هذا المعبد خصائص العمارة اليونانية بدءً من تلك القاعدة المقام عليها المعبد و المعروفة باسم : pedestal و هي هنا تتكون من ثلاث درجات تؤدي بعد ذلك إلي أرضية المعبد ، و أغلب الظن أن عدد أعمدة واجهته تتكون من أربعة أعمدة : tetra-style و هي أعمدة بسيطة خالية من الزخارف ، لعلها أعمدة دورية . يغطي المعبد سقف جمالوني pediment و من شكله يبدو أن به بعض الزخارف التي تغطي سطحه .

يقف أمام المعبد بعض الناس الذين يتحدثون مع بعضهم البعض . فنجد مجموعة مكونة من ثلاثة أشخاص يبدو أن واحداً منهم كان فلاحاً ، حيث أن رداءه القصير يشبه ما اعتاد الفلاحون علي ارتداءه . و يمسك في يده عصا طويلة و رفيعة .

و أمام أعمدة المعبد مباشرةً ، نري سيدة تقف علي الدرجة الخارجية أمام قاعدة المعبد و ترفع إحدي يديها إلي أعلي و كأنها تنادي علي شخص ما موجود بالداخل ، أو لعلها تقدم التحية للمعبد .

و لم ينس الفسيفسائي أن يلمح إلي البيئة المصرية ، فأضاف منظر النخلة بجوار المعبد ليذكر المتفرج أنه في مصر .

و بالقرب من المعبد ، تظهر بئر مائية ربما كان استخدامها قاصراً علي خدمة كهنة و عُباد هذا المعبد .

و تأخذ هذه البئر شكلاً دائرياً و تظهر فيها المياه بوضوح دون الحاجة إلي إلقاء دلو إلي الأعماق لاستجلاب الماء .

و قد بني الجب بطريقة آشلر فرصت الأحجار بجوار بعضها البعض بصورة متينة .

و لقد كان من أهم العناصر التي لعبت دوراً أساسياً في هذه القطعة من الفسيفساء ، نهر النيل . بل أننا نستطيع القول أنه كان البطل في هذه اللوحة دون منازع ، فهو محرك الأحداث و صانع المشاهد .

لقد زخر هذا النهر العظيم بالنباتات المائية المتنوعة ، و بالعديد من الحيوانات و الطيور ، و لم يغفل أيضاً عن أشكال من القوارب المتعددة الاستخدامات .

إن عنصراً واحداً كالقوارب الموجودة فوق صفحة النهر ، يعكس براعة الفنان و عمق إحساسه الصادق بمختلف أنواع القوارب كل تبع استخدامها و الغرض منها .

لقد وجدناه (أي الفنان) يصور لنا القارب الصغير و أيضاً الكبير، كذلك يصور القارب الذي يحمل زهرة اللوتس ، و لم ينسَ قوارب الصيد و النزهة و القوارب التي تحتوي على غرف و تعرف باسم : " ذهبية " *1.

و لم يهتم فقط بأحجام تلك القوارب ، و لكن أولى عنايته أيضاً إلى نوعيتها و المادة التي صنعت منها*2 .

فهناك أولاً الزوارق المصنوعة من نبات البردي و التي تتسع لشخص واحد ، و أيضاً قوارب البضاعة التي تقوم بنقل البضائع من مكان إلي أخر علي شاطئ النيل و موانيه الصغيرة المنتشرة علي طول ضفاف النهر .

و قد ظهرت أيضاً في هذه القطعة الفسيفسائية ، سفينة حربية كانت تقل الجنود و كذلك سفينة صيد ذات مقصورة " ذهبية " .

و برع الفنان في إبراز عنصر الاختلاف بين كل سفينة و أخري حسب الغرض الذي تستعمل فيه ؛ فقارب البردي الصغير الذي يستعمله الصياد البسيط يختلف كل الاختلاف في بناءه و طريقة إعداده عن تلك السفينة القوية المعقدة التصميم التي يستقلها الجنود و نري فيها كمية المجاديف التي يستخدمونها .

---

*1- رستوفتزف م. ، المرجع السابق ، ص. ١٨٤-١٨٥

*2- نفتالي لويس ، المرجع السابق ، ص. ٢٤٦

و هي تختلف أيضاً عن الذهبية المخصصة لرحلات الصيد و التنزه فوق سطح النيل ، فقد كانت هذه الأخيرة تحتوي على غرفة أو أكثر لتساعد في عمليات الصيد التي قد تستمر أياماً و ليالي ، لذلك فأغلب الظن أن اللذين كانوا يستعملونها هم علية القوم اللذين يخرجون للتنزه و الصيد لفترات طويلة ، و هم يختلفون عن الصيادين البسطاء اللذين يخرجون للصيد لساعات فيعودون بقوت يومهم .

و اختلاف أشكال هذه السفن و القوارب ليس بأمر مستغرب هنا ، فقد اشتهرت مصر منذ العصور الفرعونية بخبرتها في عالم الملاحة و السفن . فقد ألم المصريون بالملاحة في النيل و البحيرات و الترع و البحر منذ زمن موغل في القدم *[1].

و من هنا كان اختراعهم أطوافاً متينة من حزم البردي يستعين بها صيادو السمك و صيادو الحيوانات عندما يجوبون المستنقعات . هذا بالإضافة إلي السفن المزودة بالمقاصير التي تدفعها عدة مجاديف كما رأينا في الذهبيتين في فسيفساء باليسترينا .

و بجانب القوارب و السفن ذات المجاديف ، التي توجد مجموعة منها في كل جانب ، يوجد أيضاً سفناً بشراع علي هيئة شبه منحرف مثبت بحبلين ، و تعمل من المؤخرة بحبلين رئيسيين ، فوق سارية مزدوجة أو مفردة ، قابلة للطي غالباً . و يعمل مجدافاً واحداً مثبتاً في المؤخرة ، عمل الدفة .

و قد وصلت براعة المصريين في السفن إلي أنه كان هناك سفناً لنقل الحبوب و الأحجار ، و سفناً لنقل الماشية و الخيول ، و سفناً ضخمة ، و سفناً لثمانية و سفناً لتمخر عباب البحر ، . . .

و كما سبق القول ؛ فأن قطعة فسيفساء باليسترينا تنقسم إلي جزأين واضحين ؛ الأول عبارة عن أرض صخرية مرتفعة تسكنها حيوانات غريبة معظمها كتب اسمه بجوارها باللغة اليونانية

---

*1- جورج بوزنر و آخرون ، المرجع السابق ، ص. ١٤٦ .

و معهـــا صـــيادون ذوي بشـــرة ســـمراء ، و الثـــاني عبـــارة عـــن منطقـــة مســـتنقعات منخفضـــــة تتناثـــر فيهـــا مبـــاني متنـــوعة كالمعـــابد ، و الأضـــرحة ، و المنـــازل ، و الأكـــواخ ، و القـــلاع ، و أبـــراج الحمـــام كـــل ذلك مـــع العنصـــر البشـــري الذي يحـــرك هـــذه الحيـــاة .

دراسة تحليلية لهذا الجزء :

و نســـتطيع أن نســـتشف بعـــض الملاحظـــات التـــي تفرضـــها علينـــا عناصـــر الجـــزء السـفلي (وادي النيـــل و فيضـــانه) و التـــي لهـــا أهميتهـــا فـــي القطعـــة .

أولاً : كـــان الفنـــان علـــي درجـــةٍ كبيـــرة مـــن الوعـــي ، بخاصـــة فيمـــا يتعلـــق بملابـــس الشـــخصيات المصـــورة ، فظهـــر الصـــياد مختلفـــاً عـــن الفـــلاح فـــي رداءه ، و إن كـــان الاثنـــان يتميـــزان بالبســـاطة ، كـــذلك كـــان المـــدنيون يلبســـون ملابـــساً بالطبـــع تختلـــف كليتـــاً عـــن ملابـــس الجنـــود بزيهـــم الحربـــي و دروعهـــم المعـــدنية ، و أخيـــراً منظـــر أولئـــك الواقفيـــن أمـــام المعبـــد ذو الطـــراز اليـــوناني الرومـــاني ، حيـــث ظهـــر الأشـــخاص بالتوجـــا و الـــزي اليـــوناني . و ممـــا ســـبق ، يتضـــح مـــدي فهـــم الفســـيفسائي لطبيعـــة كـــل مهـــنة و انعكاســـها علـــي ملابـــس أصـــحابها .

ثانياً : و مـــن الخصـــائص أيضـــاً التـــي تكـــررت كثيـــراً فـــي القطعـة ؛كـــانت أشـــجار النخيـــل[*1] و التـــي كـــانت عنصـــراً مميـــزاً لطبيعـــة مصـــر .

و لا نتعجـــب مـــن ظهـــور أشـــجار النخيـــل كثيـــراً فـــي اللوحـــة و بجـــوار كـــل منـــزل و كـــل معبـــد ، ... فنمـــو هـــذه الأشـــجار فـــي مصـــر يرجـــع إلـــي أزمنـــة ســـحيقة و قـــد كـــانت تنمـــو فـــي كـــل مكـــان .

ثالثاً : هيمنـــة نبـــات البـــردي علـــي صـــفحة نهـــر النيـــل و قـــد ســـبق و أن تنـــاولنا مـــدى أهميتـــه بالنســـبة للمصـــريين القـــدماء.

---

*١- نفتالي لويس ، المرجع السابق ، ص. ١٥١-١٥٧ .

رابعاً : الحيوانات التي تعرفنا عليها من خلال القطعة كانت تميز البيئة المصرية ، التمساح ، و فرس النهر ، و النمس، و الاوز، و البط*[1].

و قد جرت العادة لدي قدماء المصريين ، كلما رسموا صورة مستنقع ، صوروا فيه مجموعة كبيرة من الطيور تطير فوق أعواد البردي ، بين جذوعها أعشاش بها طيور جاثمة أو أفراخ طيور مذعورة .و من هنا كان ارتباط الطيور بنبات البردي .

و من الطيور التي صورت أيضاً في البرك و المستنقعات : القاوند و مجموعة كبيرة من الطيور المائية كأبي قردان ، و النباح ، و أبو ملعقة ، و النكات ، و الدشنيق *[2]، هذا بالإضافة إلي الأنواع العديدة للبط و الاوز الذي كثيراً ما رأيناه في الرسوم الجدارية بالمقابر المصرية ، حتى أنه كان طعاماً مفضلاً في العصر الفرعوني .

و من الحيوانات التي اعتمد عليها المصري في تنقلاته ، كان الحمار ، لذلك أراد الفنان أن يصوره هو أيضاً في القطعة نظراً للدور الذي كان يلعبه في حياتهم سواء كوسيلة مواصلات يستخدمونها أم بنقل البضائع و الأشياء من مكان إلي آخر.

هذا بالإضافة إلي الثور الذي يحرث الأرض ، و يجر الشادوف ، و قد استمر المصري يعتمد عليهما حتى وقتنا هذا . [صورة ٢٤] .

و من العناصر اللافتة للنظر أيضاً ظهور أبراج الحمام ، فقد انتشرت هذه الأبراج بكثرة في مصر*[3].و كانت هذه الأبراج بمثابة مشروعات تجارية مربحة ، حتي أنها كانت في بعض الأحيان -كما في هذه الفسيفساء - عبارة عن أبنية صغيرة داخل المنازل أو أعلي الأسطح ، و قد تكون بناءً مستقلاً و لكن ملتصقاً بمنزل صاحبه .

---

*١- عن الطيور في مصر الفرعونية ، راجع : جورج بوزنز و آخرون ، المرجع السابق ، ص. ١٦٨

*٢- الدشنيق : طائر يقال أنه ينظف فم التمساح .

*٣- ورد ذكر أبراج الحمام في عدد من الوثائق التي ترجع إلي الفترة ما بين القرنين الأول و الثالث الميلادي في مصر في العصر الروماني . عن أبراج الحمام في مصر الفرعونية ، راجع :

- جورج بوزنز و آخرون ، المرجع السابق ، ص. ١٦٨

خامساً : آخر عنصر نتناوله بالملاحظة من القسم الأول من هذه الفسيفساء هو العنصر البشري : الإنسان .

لقد قدم لنا الفنان نماذجاً بشريةً متعددة ، منها الصياد ، و الفلاح ، و منها أيضاً رجالاً من علية القوم يشغلون وقتهم بالتسامر و المرح و الغناء و هم يجلسون تحت عريشة وسط النيل. و هناك أيضاً مجموعة أخري هي الجنود و قائدهم و هم يحتفلون بالنصر . هذا بالإضافة إلى الكهنة و حاملي الرايات عند المعابد ، و كذلك الرجال الإغريق اللذين رأيناهم أمام المعبد اليوناني الطراز . و لم ينسَ الفنان أن يصور أيضاً المرأة ، فشاهدنا تلك المغنية و فرقتها أسفل العريشة ، و رأينا كذلك سيدتان عند بئر المياه بجوار المعبد اليوناني .

لقد حاول الفنان بشتى الطرق أن يجمع بين الأنواع المختلفة من البشر و أن يجد رباطاً يصل فيما بينهم ، و ذلك على الرغم من اختلاف الحرف و الأعمال التي يقوم بها كل واحد منهم في حياته . و مع ذلك فقد اجتمعوا كلهم في شيء واحد آلا و هو الحياة علي ضفاف نهر النيل العظيم .

لقد قصدوا نهر النيل لعدة أغراض كلٍ حسب هواه ، فهناك من اعتمد عليه اعتماداً كلياً في رزقه كصياد السمك ، و هناك من اعتمد عليه اعتماداً جزئياً في سقاية حيواناته . و هناك من قصده بغرض النزهة و التمتع بالمرح و الجمال ، . . .

و نستطيع الآن القول بصدقٍ أن البطل الحقيقي في هذا الجزء السفلي من القطعة ليس ذلك القائد و من معه من جنودٍ ، و ليس ذلك الفلاح الذي كان يقف أمام داره ، و ليس هؤلاء المدنيين الذين يمرحون تحت العريشة ، و إنما هو نهر النيل العظيم .

ذلك النهر الذي ذكر عنه هيرودوت يقول : < مصر هبة النيل > فكانت عبارته تلك حقيقية .

إذا ما تركنا الجزء السفلي من قطعة الفسيفساء ، و اتجهنا إلى جزئها العلوي ، فسوف يطالعنا عالماً آخر مختلف كل الاختلاف عن ذلك العالم السابق تناوله .

إننا ندخل هنا إلى عالم جديد هو عالم إفريقية الحقيقية – كما تخيله الفنان – فالنهر يحجب وراءه من بعيد جبال إثيوبيا، و في هذا الجزء*[1] ، يطالعنا منظر الصيادين κυνηγετής ببشرتهم السمراء و هم يتعقبون الحيوانات المنتشرة فوق الصخور λαάς و المرتفعات التي يعتقد أنها ربما كانت رمزاً لجبال إثيوبيا .

و بصفة عامة ، نلاحظ في هذا القسم أن الطبيعة يخيم عليها الطابع الجاف و الخشن ؛ هذا بالإضافة إلى السمة الجبلية و التي تختلف بطبيعة الحال عن البيئة الريفية الدافئة ، و الناعمة و المليئة بالخضرة و الألوان الحية التي رأيناها في النصف السفلي من الفسيفساء . فبالنظر إلى الأشجار هنا ، نجدها ليست أشجاراً δενδρόν وارفة الأغصان و مخضرة الأوراق ، بل نجد أنها عبارة عن مجرد جذوع يابسة خالية من الأغصان و الأوراق : ξυλόν و ارتفاعها ليس بكبير ، و تكاد تشبه المصطبة أو الدرجة المرتفعة .

و يبدو أن هذه الأشجار كانت في الأصل من النوع الصحراوي أو الجبلي و تفتقد إلى اللون و الأوراق الخضراء .

أما الأعشاب فهي قليلة و متناثرة هنا و هناك و هي مجرد حشائش بسيطة و ليست نباتات و مستنقعات كالتي شاهدناها في منطقة الدلتا . و في وسط هذه البيئة نري الحيوانات المتوحشة و هي تنتشر في اللوحة بحرية حتي أنه في بعض الأحيان تكاد تكون ،كل من هذه الحيوانات ، منظراً مستقلاً بذاتها . و مع ذلك فالمنظر بشكل عام يشبه لقطة من حديقة حيوان على طراز الحدائق المفتوحة ، حيث نجد نوعيات مختلفة من الحيوانات تعيش على سجيتها .

---

*١- رستوفتزف م. ، المرجع السابق ، جـ. ٢ ، ص. ١٨٦

و إذا حاولنا دراسة هذا الجزء بشيء من التفصيل ، سوف نجد أنه هو أيضاً ينقسم بطريقة ما إلى ثلاثة مستويات أفقية غير متساوية من حيث مساحة كل منها ، و مع ذلك فهي تشبه الجبل فتبدأ بالقاعدة ، أي السفح ، ثم يأتي الجزء الأوسط و أخيراً قمة المرتفعات : τό κάρα .

و الملاحظ أن كل مستوى ينقسم بدوره إلى عدد من المناظر و المشاهد كل منها يصور موضوع ما يكاد يصلح لأن يكون هو المنظر الرئيسي في قطعة فسيفساء مستقلة به .

و لكن بصفة عامة فهي كلها تكون وحدة واحدة مع بعضها ، و تمثل مناظر من البيئة الإفريقية. و القسم الأول من أسفل ، هو أكثر الأقسام تـرباً من القطر المصري .

فإذا بدأنا بالركن الأيمن ، نجد به مجموعة من الصخور التي تتميز بالصلابة و إشاعة نوع من الخشونة و الإيحاء بالحياة الصعبة في هذه البيئة الوعرة على العكس تماماً مما رأيناه في القسم الأخر من قطعة الفسيفساء .

فنري بعد ذلك حيوانين مختلفين في النوع عن بعضهما البعض . الحيوان الأول كتب بجواره كلمة : *KPOKOΔIΛOΠAPΔAΛIC* و هذه الكلمة في الأصل مكونة من مقطعين الأول : *κροκοδιλό* بمعني تمساح(*κροκοδεῖλος*) و المقطع الثاني : *παρδαλίς* بمعني الفهد .

و لعل استخدام الفنان لهذه التسمية سببه أن هذا التمساح جلده أرقط مما جعله شبيهاً بجلد الفهد أو النمر الأرقط .

و الملاحظ على هذا الحيوان - بغض النظر عن تسميته - أن جسمه جسم تمساح أما رأسه فهي رأس فهد كذلك منظر الجلد نفسه مرقط كالفهد . أما الحيوان الثاني المجاور ، فقد كتب بجواره كلمة : *KPOKOΔIΛO CXEPCAIO C* و هي أيضاً مكونة من مقطعين ، المقطع الأول هو *κροκοδίλος* أي تمساح ، و الثاني هو : *χερσαῖος* أي من الأرض الرطبة ، و المقطعان مع بعضهما البعض يعطوا معني : السحلية .

و جدير بالذكر أنني في هذا الجزء قد التبست عليّ الأسماء لبعض الوقت ؛ فقد وقع الفنان هنا في خطأ واضح حيث اختلطت عليه الأمور ، فعكس مواضع الاسمين مع بعضهما ، بمعنى أنه كتب بجوار السحلية كلمة التمساح الأرقط ، و جعل بجوار التمساح كلمة السحلية .
و المدقق للنظر في القطعة سوف يرى هذا الخطأ ، و يتبين أنه - أغلب الظن -كان خطأً غير مقصودٍ من جانب الفنان.
و عموماً ، فمنظر هذا التمساح ملفت للنظر ، حيث يتميز بالجلد الأرقط و توحي طريقته هذه في الجلوس على الصخرة بقوته و عدم خوفه من أي عدو قد يصادفه في طريقة ، فيبدو واثقاً من نفسه و مستهيناً بما عداه .
أما بالنسبة إلى السحلية ، فتظهر و هي تزحف علي الصخرة لتتسلقها إلى أعلى ، بينما يلتفت رأسها إلى الخلف ، ربما لتنظر إلى شيء ما استرعى انتباهها .
و جدير بالذكر أن حجم هذه السحلية ضخم جداً و كبير بالنسبة إلى أحجام السحالي ، و عموماً فهي أحد أنواع الزواحف .
نأتي بعد ذلك إلى المشهد الثاني ، و هو منظر الصيادين و هم يستعدون لمهاجمة أنثي الأسد . و في هذا المشهد ، يطالعنا منظراً للصيد : *κυνηγέσιον* ، حيث نرى ثلاثة صيادين *κυνηγετής* ذوي بشرة سمراء ، و معهم أقواسهم و رماحهم *κνωδων* و هم يتجهون نحو صخرة *λαάς* تجلس عليها أنثى الأسد .
أولاً بالنسبة للصيادين ، نري بشرتهم السمراء الداكنة مما يدل على أصلهم الإفريقي الواضح ، و يرتدون ملابس الصيد و هي عبارة عن رداء يكشف عن نصف الصدر بينما النصف الأخر عارٍ لأن الرداء له كتفاً واحداً تتجمع عنده ربطة اللباس ، و ينسدل بعد ذلك من بعد الخصر كتنورة ، تصل إلى ما قبل الركبة ببضعة بوصات لتكشف عن منظر السيقان و ما تتسم به من

علامات القوة و الصلابة مثلها في ذلك كمثل البيئة الصعبة التي أتوا منها . و نجد كل صياد و قد استعد لعملية الصيد ، مستعيناً في ذلك بدرعه أو قوسه المستدير ليدرأ به أي خطر يقبل عليه ، كذلك معه رمحه كي يصوبه ناحية الفريسة .

الصياد الأكثر قرباً من تلك الصخرة التي تجلس عليها أنثى الأسد ، نجد أن حركة جسمه تدل على أنه في وضع الهجوم و قد اتخذت أقدامه منظراً يدل على شدة التأهب و الاستعداد .

و نري يده اليسرى مفرودة تماماً إلى الأمام ، وحاملةً القوس على أكثر امتداد لها ، بينما اليد اليمنى ، على العكس منثنية من الوراء كمثلث ، و أغلب الظن أنه في وضع لحظة رمي الرمح و هو متجه برأسه و عقله و كل جسمه صوب الفريسة.

أما الصياد الثاني و هو الموجود في المنتصف ، فنجده يحمل هو أيضاً قوسه ، إلا أنه لا يشهر به أمامه كالصياد السابق ، و لكن نجده يمسكه بجوار كتفه الأيسر ، و مازال سهمه في يده يستعد للانطلاق به و تصويبه ناحية الفريسة . و تظهر عليه هو الأخر ملامح القوة و الاستعداد من منظر حركة أقدامه المنفرجة و التي تدل على منتهى التأهب و الأخذ بالحيطة حيث نري تقدم قدم عن الأخرى .

نصل إلى الصياد الثالث و الأخير هنا ، فيبدو عليه أنه قائد هذه المجموعة من الصيادين ، فهو العقل المدبر ، و المراقب للأمور من حولهم ، و هو الذي يوجههم و يتحين اللحظة المناسبة ليعطيهم الإشارة و ليأمرهم بالانطلاق .

و نستشف ذلك من حركة يده الآمرة و التي نراه فيها يشير بالسبابة إليهم و هو يأمرهم بالهجوم ، و إلقاء رماحهم و سهامهم صوب الفريسة ، و في يده الأخرى نجد درعه المستطيل .

و هناك أمراً آخر يجعلنا نتأكد أيضاً من كونه قائد المجموعة ، ألا و هو اختلاف ملابسه عن الصيادين الآخرين ، فزيه له جزء

ينسدل من على أحد كتفيه ليغطي دراعه الأيمن في وقار . كذلك فوجهه مختلف ، حيث يبدو أنه ربما كانت له لحية *[1].

و قبل أن نترك هذه الجماعة من الصيادين ، تجدر الإشارة إلى أن عملية الصيد هذه كانت تتم في وقت الظهيرة عندما كانت الشمس في كبد السماء تماماً و هذا ما جعل خيالهم يظهر بصورة واضحة و نراه على الأرض بجوار كل واحد منهم .

و يعتبر هذا الخيال أو الظل نقطة تحتسب للفنان ، و علامة تشهد على براعته و عنايته بتصوير أدق الأشياء من وجهة نظره .

و من ناحية أخري ، نصل إلي تلك الفريسة التي تعتبر هي بؤرة المشهد ؛ آلا و هي أنثي الأسد : $\lambda\varepsilon\alpha\hat{\imath}\nu\alpha$.

و المعروف أن حيوان الأسد (الذكر) يتميز بهالة من الشعر الغزير تحيط بوجهه ، فتزيده مهابة و وقار و تبث الفزع في قلب من يقف أمامه ، أما أنثاه فهي على العكس ، ليس لها شعراً غزيراً حول وجهها .

و للمرة الثانية ، يخلط الفنان بين الأسماء المكتوبة بجانب كل حيوان ، فقد كتب بجوار شكل أنثي الأسد كلمة *AYNH* و التي كان يقصد بها " أسد " = $\lambda\varepsilon\varpi\nu$ (الذكر) . و سوف نري بعد ذلك كيف أنه كتب بجوار الأسد الذكر كلمة *AEAINA* *[2] و التي تدل على الأنثي .

و نأتي إلى منظر أنثى الأسد بنفسها ، فنجدها تجلس في وقار و هيبة فوق إحدى الصخور ، و هي ترنو بنظرها ناحية الصيادين المتجهين إليها ، في صمت دونما وجل أو خوف .

---

*١- لا نستطيع الجزم بوجود تلك اللحية لصعوبة رؤيتها من خلال قطعة الفسيفساء ، فالصورة التي لدينا غير ملونة مما صعب من محاولة التأكد منها .

*٢- كلمة $\lambda\varepsilon\alpha\hat{\imath}\nu\alpha$: معناها أنثي الأسد و هي الكلمة التي استخدمها كل من هيرودوت و إيسخيلوس في كتاباتهما.

و نلاحظ عليها أنها تجلس في استعلاء ، و كبرياء ، و تنظر إليهم من علو ، و تستند في جلستها على أقدامها الخلفية ، بينما الأرجل الأمامية نراها منتصبة، مما يشير إلى أنها مستعدة للقفز و الجري في أية لحظة و الهجوم علي هؤلاء الواقفين من بعيد يتربصون بها الشر . و هذا المنظر ، أي منظر الصيادين و هم يستعدون لمهاجمة أنثى الأسد يصلح لأن يكون لوحة فنية مستقلة بذاتها ، و هي تصور جانب واقعي في الحياة ، يتكرر في الغابة منذ أقدم العصور .

نصل بعد ذلك إلى حيوانٍ آخر من حيوانات الغابة ، هو ملك الغابة نفسها ، إنه الأسد : λεων ، و كان يعيش في مصر عند حدود الصحاري و الأراضي الزراعية*[1] ، و كان يهوي سكني فتحات الوادي حيث يخرج ليشرب و يصيد أية فريسة من قطعان الماشية التي ترعي في المستنقعات المنخفضة عند سفح الهضبة الجافة . و يقف الأسد هنا في شموخ فوق صخرة لينظر إلى الغابة الإفريقية من أمامه . فنراه واقفاً في ثبات و قوة و كأنه ينظر إلى الرعية من أمامه فهو حاكمها و ملكها . و قد كتب الفسيفسائي بجوار شكل الأسد ، كلمة *ΛΕΑΙΝΑ* و التي معناها الأنثي (خطأ سبقت الإشارة إليه في الصفحة السابقة) ،و ذلك على الرغم من أنه يظهر بوضوح بشعره الكثيف حول رأسه . و تظهر على وقفته بعض الحركة ، حيث نجد قدمه اليمنى الخلفية ترجع قليلاً إلى الوراء مما يدل على أنه كان يتحرك . و توحي قوائمه بالقوة و الثبات ، و هي مجهزة بمخالب صلبة تساعده على الجري و الانطلاق وراء فريسته بسهولة و سرعة . و إذا استعرضنا منظر رأسه ، نجد أن فمه مفتوح لعله يكشر عن أنيابه ، و هي أحد أسلحته الرئيسية التي يشلك بها ضحيته و يمزق بها لحمها . أما ذنبه فقد لاح رفيعاً و منتصباً في خيلاء و كبرياء ، و هو واقف يتابع باهتمام حيواناً خائفاً و مذعوراً يفر من أمامه .

---

*[1]- جورج بوزنز و آخرون ، المرجع السابق ، ص. ١٥

بالنسبة لهذا الحيوان الأخير ، فيبدو أنه مهر متوسط الحجم لم تكتمل عضلات جسمه بعد تماماً ليصبح حصاناً ἵππος بالغاً و قوياً .

و بالنسبة لهذا الحصان الصغير ، نري لونه الأبيض الناصع الذي يزيده جمالاً ، كما يتميز أيضاً برشاقة القوام ، جنباً إلى جنب مع العضلات القوية . و نجد أن الحصان هنا يجري بسرعة شديدة ليفر من أمام الأسد لعله ينجو بحياته .

و على الرغم من صغر حجم الحصان المصور ، إلا أن الفسيفسائي أهتم به أشد الاهتمام . فقد اعتنى بإظهار كل أجزاء جسمه القوي بوضوح و بالتفصيل ، بدءً من الأذنين الصغيرتين ، ثم العرف الذي يعلو عنقه القوي ، كذلك أظهر " الحارك " و هو الجزء الذي يربط العنق بصدر الحصان و بقية جسمه .

و قد جعل صهوة الحصان مفرودة نظراً لأنه يعدو بسرعة كبيرة ، و بدت قوائمه طويلة و ممشوقة و تسهل له الجري في أي وقت . و قد بلغت عناية الفنان درجة أنه لم يغفل عن تصوير منطقة الحوشب أسفل الركبة و ما بها من حافر و نعل .

و جدير بالذكر ، أن الفنان كان متفهماً لطبيعة الحصان و مدركاً للعديد من خصائصه ، و كان عالماً أن الحصان عندما يعدو فإن قوائمه الأربعة تقترب من بعضها البعض ثم تعود لتبعد تماماً مع كل انطلاقة ، و هكذا . . .

أسفل الصخرة التي يقف فوقها الأسد ، نجد صخرة أخرى أقل ارتفاعاً عليها إحدى الزواحف و قد كتب أعلى جسمها جملة باليونانية هي : *CAY OC TIMAINE* .

و الجزء الأول :(*CAY-OC*) لعله كان في الأصل كلمة : σαῦρα أو σαῦρος و التي معناها " سحلية " . و قد فقد حرف" *P* " مع الزمن من القطعة .

أما الكلمة الأخري ، فلعلها في الأصل هي كلمة : τιμῆεις أو τιμαεῖς و معناهما الثمينة أو المبجلة .

و هذا النوع من الزواحف عبارة عن سحلية كبيرة الحجم و لها ذيل ، و عنق طويلان . و قد جلست هذه السحلية تراقب بتحفز و استعداد ما يجري أمامها مستغلة في ذلك طول رقبتها الملحوظ .
و إلى الأسفل قليلاً ، نرى حيوانان ، يبدو أنهما اثنان من الذئاب : λυκός و هما مشغولان بأكل العشب المتناثر على الأرض ، و قد انشغلا ببطونهما عن كل ما يحدث حولهما في الغابة .
و يتميز جسم هذه الذئاب بكونه ممشوقاً ، و لهم قوائم قوية ،و فروه كثيفة تغطي جسمه ، و كذلك ذنب كثيف متلبد الشعر .
على يسار صخرة الأسد ، يوجد حيوان يقف عند شاطئ النهر ، ربما كان يشرب من مياه النهر ليروي بها عطشه .
هذا الحيوان يبدو أنه خنزيراً برياً : καπριός و إن كان الأمر غير مؤكد مائة في المائة ، و ذلك لأن طريقة كتابة الاسم المجاور له صغيرة جداً و هناك صعوبة في التعرف عليها و قراءتها بوضوح . و مع ذلك فالحروف التي نستطيع قراءتها هي : κ π ι ο .
و لكن من شكله يبدو أنه خنزيراً*[1] و من النوع البري .
و تظهر حوله بعض الأعشاب التي تتناثر بصورة بسيطة و متباعدة .
و أخيراً ، نصل إلى آخر حيوان في هذا الصف الأول الذي بدأ بالصيادين و أنثى الأسد ، حتى وصلنا إلى فرس النهر .
و قد كتب بجواره اسمه باللغة اليونانية : *PINOKEPUC* .
و نرى هذا الحيوان الضخم و هو واقف فوق الصخرة و يراقب مجرى النهر ، لعل به ما يثير اهتمامه إلى هذه الدرجة ، أو ربما

---

*١- الخنزير : καπριός انحدرت الخنازير التي ربيت في مصر ، من الخنزير البري .
و النقش الهيروغليفي واضح لصورة الخنزير منذ عصر الأهرامات فيما بعده . و لهذا الحيوان خطم طويل و ظهر كثير العظام به شعر كثيف كالشوك و أرجل طويلة . و قد اعتبر قدماء المصريين الخنزير حيواناً نجساً رغم استعمال لحمه كغذاء و استعمالهم قطعانه في مواراة البذور في الأرض الرطبة بعد بذرها خشية أن تأكلها الطيور . للمزيد راجع :
- جورج بوزنر ، المرجع السابق ، ص. ١١٢

كان يبحث عن صيد ما يشبع به جوعه . و تظهر ملامح القوة علي هذا الحيوان بدءً من جسمه الضخم و بطنه الممتلئة و قوائمه الضخمة ، و لم ينسَ الفنان ذيله القصير .

و يقف فرس النهر وحيداً علي صخرةٍ ناظراً إلى النهر من أمامه ، و لعل الفنان أراد أن يقول أنه إذا كان الأسد هو ملك الغابة ، فالخرتيت هو سيد النهر . و في اعتقادي أن هذا الأمر صحيح لأننا نري الخرتيت ينظر ناحية وادي النيل أي القطر المصري ، فهو واقف يتجه بجسمه إلي الأمام ، بينما علي العكس ، كان الأسد يعطي ظهره إلي مصر و ينظر إلي الجانب الآخر آلا و هو أعالي إفريقيا .

و بعد تلك الصخرة التي يقف عليها الخرتيت ، نجد صخرةً أخري λαάς خالية ، لعلها كانت قبل ذلك جزعاً لشجرة ضخمة و أثرت عليها عوامل معينة أدت إلي أن تجتز δενδρόν و تصل إلى هذا الشكل . و أخيراً نصل إلي المشهد الأخير في هذا الصف ، و هو عبارة عن منظر مثير للاهتمام ، و يعكس الصراع الأذلي بين القوي و الضعيف ، و الكبير و الصغير .

إننا نرى هنا مباراةً أو صراعاً بين حيوانين مختلفين في النوع و الحجم و مع ذلك يقف كل منهما في مواجهة الآخر ، و هو يفكر كيف يتغلب علي خصمه بسرعة و سهولة .

لقد وقفت إحدى الحيّات منتصبةً ، و مستعدة للهجوم علي عدوها لتبثُخ فيه السُم و هذا العدو لعله إحدي الزواحف الصغيرة ، أو لعله فأراً : μῦς سميناً لم يمنعه الخوف من الصمود أمامها و محاولة التفكير في حيلة يقضي بها عليها ، أو قد يكون أرنباً برياً : λαγως . و نظراً لصغر حجم هذا الحيوان ، و عدم كتابة الفسيفسائي لاسمه باليونانية بجواره كغيره من الحيوانات المصورة لم أستطع تحديد نوعه بالضبط ، و لكن عرف أن النمس ἰχνεύμον كان الحيوان الوحيد الذي يجرؤ على الاقتراب من الأفاعي .

و في كل الأحوال ، فمن المؤكد أنه حيواناً صغيراً يتميز جسمه باللون الفاتح و الذنب القصير ، و الأعين المستديرة الكبيرة

و الجسم البيضاوي السمين ، و لعل قوائمه الصغيرة مع ذيله الصغير هي التي تمكنه من الفرار أمام الخطر .

عودة إلى شكل الثعبان ، أو الأفعى فيبدو أنه ثعبان " الأصلة " الضخم ، و نلاحظ أنه نظراً لكونه حيواناً فقارياً ، فهو عديم الأطراف و يتميز بالجسم المرن و المتموج، و الرأس البيضي الشكل ، و تعتبر معظم الثعابين من الحيوانات المفيدة لأنها تأكل الفئران ، و الجرذان ، و الحشرات*[1].و يبدو أن هذا الثعبان كان طويلاً ، حتى أننا نرى انثناء جسمه وراءه في شكل لولبي، و هو يستعد لمهاجمة الحيوان الموجود أمامه .

و يراقب هذه المباراة أو الصراع حيواناً يقف إلى الخلف من الأرنب – إن كان أرنباً – و له أربعة أرجل و ذيل يرفعه في الهواء ، أما بالنسبة إلى منظر رأسه فلا يظهر واضحاً في القطعة ، و لكن أغلب الظن أنه كلباً κυϖν و هو يقف بجوار مكان الصراع و كأنه الحكم الذي سيعلن في النهاية من هو الفائز .

ننتقل الآن إلى الصف الثاني من هذا القسم ، و نجده زاخراً بمختلف أنواع الحيوانات ؛ فنبدأه من اليمين أيضاً .

نرى أول ما نرى ، حيوان الأسد λεϖν و يبدو واقفاً على صخرةٍ ، و يتسم شكله بالهدوء ، فيبدو عليه الحذر و الحيطة و هو ينظر إلى الأمام ،و لعله كان يراقب أحد الحيوانات من بعد و يفكر في مهاجمتها و افتراسها . و منظر هذا الليث يختلف عن ذلك الأسد الآخر الذي سبق و رأيناه واقفاً في شموخ أمام الحصان ἵππος المذعور الهارب ، فهنا يبدو أن الأسد في مرحلة من مراحل الصيد ؛ و هي المرحلة أو اللحظة التي يتحرك فيها بهدوء و حذر و هو يراقب فريسته لينقض عليها على غرةٍ . و يتميز هذا الأسد بالقوة و المرونة في آن واحد ، فالقوة تساعده على التغلب على الضحية ، بينما المرونة تسهل له سرعة الحركة و الوثب خلفها ، فلا يصبح أمامها مجالاً للفرار .

---

*١- أطلس العلوم الطبيعية ، (مكتبة لبنان ، بيروت ١٩٧٥) ، الطبعة الثانية ، ص. ٢٨ .

و حول هذا الأسد نشاهد البيئة الصحراوية الجافة ، المليئة بالصخور ، لذلك وجب على الحيوانات المتوحشة *Θήρ* المختلفة الأنواع تسلق هذه الصخور للتنقل في هذا المكان .

بعد ذلك و على صخرة مجاورة ، نجد اثنين من حيوان النمر : *TIΓPIC* و التي نجدها في قاموس اللغة اليونانية القديمة تحت هذا الاسم : *τίγρις* *[1].

فعلى إحدى الصخور المرتفعة ، نجد نمرين يقف كلاً منهما أمام الآخر ، أحدهما – و هو الأقرب إلى الأسد – يعطينا ظهره ، بينما الثاني يقف في المواجهة : *de face* . و على الرغم من الحيز الصغير الذي يشغله النمران ، إلا أن الفنان مع ذلك لم يغفل عن الاهتمام بتفاصيل جلدهما ، فظهر مرقطاً بطريقة واضحة ، و مثيراً للإعجاب . و نلاحظ على هذين النمرين الجسم المتوسط الحجم ، و القوة ، و الرشاقة مما يسهل لهما عملية القنص و العدو وراء الفريسة في سهولة و يسر .

و عند الأرض المنخفضة بعد صخرة النمور ، يطالعنا حيوان كتب بجواره اسمه : *ΔPKOC* *[2]. و أصل الكلمة هو *δορκός* و معناها " الغزال ، أو الأيل ، أو الظبي ". و لعل هذا الغزال هو الحيوان الذي كان يفكر فيه النمران و يتحينان الفرصة للانقضاض عليه . و يتميز هذا الحيوان سواء كان غزالاً أم ظبياً بالجسم المتلئ ذو اللحم المكتنز ، و لعل ذلك كان السبب الذي يثير شهية أي حيوان : *ζωομ* أو صياد : *ἀγρευτής* .

على مسافة متوسطة بعد ذلك ، نرى حيواناً آخر إلى أعلى قليلاً هو الجمل : *κάμηλος* ، وهو يتميز بالسنام الواحد ؛ لذلك فيعرف باسم " الجمل وحيد السنام " و بالفعل وجد بجواره

---

*١- النمر : لم يكن هذا الحيوان معروفاً في بلاد اليونان حتى عصر "ما بعد الإسكندر الأكبر" .
راجع : Liddell & Scott's , "Greek-English Lexicon", (Oxford 1986) p.805 .

*٢- الغزال :عرفت عند يوريبيديس باسم *δορκός* بينما أطلق عليها هيرودوت تسمية *ζορκάς*.

اسمه مكتوب باللغة اليونانية : *YABOYC* . و قد شاعت كتابته بهذه الطريقة : Ὕβος [*١].

و مع جو الغابة و ما بها من حيوانات متوحشة ، نجد الجمل يشيع بعض الهدوء في اللوحة . فالجمل سفينة الصحراء ، يتميز بالحجم الكبير ، و الجسم القوي، و الحركة البطيئة ، و على الرغم من منظره الضخم ، إلا أنه حيواناً أليفاً عظيم الجسم قويه ، و له صبراً شديداً على العطش ، كما أنه من المجترات .

إذا تفحصنا شكل هذا الجمل الموجود في القطعة ، نتبين بسهولة سنامه " مخزن للدهن " و نلاحظ عناية الفنان بتصوير المنخرين اللذين يمكن إغلاقهما في العواصف الرملية .

و تتميز رقبته بالوبر القصير و الكثيف ، أما قوائمه فهي طويلة و خفيفة الحركة على الرغم من ضخامة جسمه .

و أمام الجمل نجد بعض الأعشاب القليلة المتناثرة ، فالجمل له أسنان معدة لأكل الأعشاب .

و إذا كان الجمل يسير في هدوء ناحية اليمين ، فعلى العكس منه نجد حيواناً آخر يتجه إلى اليسار ، و يقع أسفل منه و يبدو من منظره أنه القرد *simia*.

و بجانب هذا الحيوان يوجد اسمه و لكننا لا نستطيع أن نتبين منه سوى الأحرف الآتية : *KYMTO* و إن كان ذلك غير مؤكد تماماً لصعوبة قراءتها ، و مع ذلك فهي تشبه -إلى حدٍ ما- الاسم اللاتيني له .

و ظهور القرد في هذه القطعة الفسيفسائية ليس بالأمر المستغرب ، لأنه كان رمزاً أساسياً في البيئة الإفريقية مثله في ذلك مثل الأسد ، و الفيل ، و الغزال ، . . .

و عموماً ، فهذا الحيوان يتميز بخفة الحركة و هدوءها و له ذنباً رفيعاً و طويلاً نوعاً ما مما يدل على سرعته و خفته في الحركة .

---

*١- الجمل ذو السنام الواحد : Ὕβος ، كتبها بهذا المنظر الشاعر ثيوكريتوس .

و القــرد يتجــه نحــو شــجرة فاكهــة ἀκρόδρυον مثمــرة ، و وارفــة الأغصــان ، و يبــدو أنهــا محملــة بالثمــار ، و لعــل هــذا هــو السـبب الذي جعــل القــرد يقصــدها ليــس مــن أجــل الطعــام فقــط و لكــن للاختبــاء بيــن أغصــانها أيضــاً .

نصــل بعــد ذلك إلــى منظــر الزرافتيــن camelopardali ، حيث نــرى أنهمــا تقفــان متقاطعتــان إحــداهما مــع الأخرى فكــل واحــدة تنظــر فــي اتجــاه عكــس الثانيــة . الزرافــة الأولــى انحنــت رقبتهــا الطــويلة لتــأكل كــلأً مــن الأرض ، بينمــا الأخــرى رفعــت رقبتهــا إلــى أعلــي لتصــل إلــى نبــات مرتفــع. و كــل واحــدة منهمكــة فيمــا هــي فيــه دون النظــر أو الاهتمــام بالأخــرى . و نلاحــظ علــي الاثنتيــن الجســم الرشــيق القــوي ، و المــرقط بطــريقة تضــفي الجمــال علــي جســم الزراف ، و القــوائم الرفيعــة الطــويلة و التــي تســاعدها علــى الجــري ، هــذا بالإضــافة إلــي طــول الرقبــة و الذي يســهل لهــا الوصــول إلــي الأشــجار و النبــاتات المــرتفعة .

ثــم نــري مــرةٍ أخــرى قــرداً آخــر جالســاً علــى صــخرة ، و يبــدو منهمكــاً فــي شــيء مــا مــوجوداً فــي يــديه لعلــه يــأكل الفــول السوداني ، أو مشــغولاً بتقشــير المــوز غــذاءه المفضــل . و يخيــم الهــدوء و الســكينة عليــه و لا يبــدو أنــه يخــاف أيٍ مــن الحيــوانات المــوجودة حــوله فــي الغابة. فهــذه هــي بيئتــه التــي اعتــاد عليهــا و ألفهــا عبــر العصــور و هــؤلاء هــم أصــدقائه و جيــرانه فــي الكــون المحيــط بــه .

و يســتند هــذا القــرد علــي صــخرة مــرتفعة يعلــوها حيــواناً ضــخماً ، كتــب اســمه بجــواره : ΞΙΟΙΓ ، إلا أننــي لــم أعثــر علــى هــذه الكلمــة بالقامــوس *[١]. و هنــاك احتمــال أن تكــون تســمية كــانت معــروفة قــديماً ثــم اختفــت مــع الوقــت و حلــت محلهــا تســمية أخــري .

و عمــوماً ، يتميــز هــذا الحيــوان بالضــخامة ، إلا أنهــا لا تصــل إلــى ضــخامة و حجــم الفيــل : ἐλεφας و مــع ذلك فنلاحــظ قــوائمه الغليظــة

---

*١- Liddel & Scott's , " An Intermediate Greek- English Lexicon ", (Oxford, 1986) p.538-540 , " Ξ "

القوية و ذنبه القصير ، و جسمه ذو جلد داكن اللون سميك ليتحمل صعوبة الحياة في الغابة .
أما بالنسبة إلى فكيه ، فيبدو عليهما الشراسة و هما يتميزان بالطول و الأنياب الكبيرة و القواطع الحادة المتأهبة دائماً للفتك بالفريسة في دقائق معدودة . و يتقدم الحيوان إلى الأمام و يقف عند طرف الصخرة رافعاً جمجمته أي رأسه إلى أعلى و كأنه يزأر ليرهب سكان الغابة و يذكرهم بمدي قوته ، أو لعله ينادي على وليفته لتأتي إليه .
و في نهاية الصف الثاني من هذا القسم ، نجد في مياه النهر حيوانين لا يبدو منهما إلا جزءً صغيراً و لم يكتب بجوار أي منهما اسمه باليونانية ، و مع ذلك فيبدو أن أحدهما عبارة عن إحدى الطيور ذات منقار طويل و مدبب و مقوس عند نهايته إلى أعلى ، و عنق قصير و جسم يكسوه الريش و أغلب الظن أنه أحد الجواثم الذي يغوص في المياه ليقبض بمنقاره على سمكة تعجبه فيلتهمها .
أما الحيوان الآخر المجاور له فربما كان تمساحاً أو حيوان نهري لم أستطع الاستدلال عليه لصغر حجمه في القطعة ، و لعدم وجود خصائص واضحة مميزة له .
و في النهاية نجد جزيرة صغيرة يبدو أن الذي عليها هي سلحفاة و ضفدع . فالمعروف أن الضفادع كانت مشهورة بإحداث الجلبة و اشتهرت من بينها " القرور " Qror *[1].
و كان الضفدع $\beta\alpha\tau\rho\alpha\chi\acute{o}\varsigma$ يقبع على ضفة النهر ، بينما نجد السلحفاة كثيراً ما كانت تُري تحت أعواد الأعشاب الطويلة .
و على الرغم من صعوبة التعرف على هذين الكائنين المصورين هنا ، إلا أنه يبدو أنهما - كما سبق القول - سلحفاة و ضفدع .

---

*١- القرور : هو اسم الضفدعة الخالدة . للمزيد راجع :
- جورج بوزنر و آخرون ، المرجع السابق ، ص. ١٠٦ .

فالجاثمة على اليسار فوق الصخرة ، هي الضفدعة ؛ و المعروف أن الضفدعة تستطيع العيش على الأرض و في الماء ، و بفضل طرفيها الطويلين الخلفيّين تتمكن من الوثب و السباحة .

و من هنا كان طبيعياً أن نراها في هذه القطعة الفسيفسائية لتكمل المنظر العام للبيئة النهرية .و لعل وقفة السلحفاة بهذا الشكل بسبب جوعها و رغبتها في تلقف الحشرات بلسانها لتبتلعها بعد ذلك . و أغلب الظن أن الضفدع المصور هنا من النوع البري الذي يحب الأماكن الرطبة . و لعل أبرز ما يلفت الانتباه في الضفادع هو رأسها المميز و صوتها " النقيق " .

أما بالنسبة للسلحفاة ، فهي كائن غريب له ظهر صلب كل مربع فيه يدل على سنة من السنين التي عاشتها السلحفاة . و نرى هنا عناية الفنان بتصوير فقرات و مربعات ظهرها ، بالإضافة إلى أقدامها السمينة القصيرة ، مع رأسها المستدير الذي نراه هنا يخرج من العنق ، فإذا داهمها الخطر اختبأت على الفور .

و نستنبط من هذا المنظر عموماً كيف عاشت كلٍ من السلحفاة و الضفدعة في وئام مع بعضها البعض دون تعارض في مصالح كل منهما .

و أخيراً ، نصل إلى الصف الأخير و به مجموعات من الصيادين : ἀγρευτής فإذا بدأنا هذا الصف هذه المرة من الجهة اليسرى ، نجد جبلاً عريضاً و متوسط الارتفاع ، تحوطه مجموعة مختلفة من الأحداث و المشاهد كلٍ منها يحكي منظراً ما .

في أقصى الركن الأيسر نرى شجرة وارفة الأغصان لعلها شجرة من أشجار الجميز أو السنط . . .

و أمام هذه الصخرة العالية ، أو الجبل الصغير نجد ثعباناً ضخماً هو ثعبان الكوبرا ، فهو طويل جلده لامع .

و كان هذا الثعبان يفضل الاسترخاء في الحقول الرطبة أو في المستنقعات ، فإذا غضب نفخ زائدته كما تفعل الأفعى الفرعونية

المرعبة*[1]. و نلاحظ على هذا الثعبان الجسم البالغ الطول و الذي يلفه في شكل لولبي وراءه ، و من منظره يظهر أنه قد اصطاد في التو فريسة ما ضعيفة و مازالت تقاومه، الأمر الذي دفعه إلى أن يزيد من سيطرته عليها محاولاً خنقها بقوة جسمه حتى تستسلم له كليةً .

و تتضح ملامح القوة و العنف على جسمه اللامع المميز ، بخطوطه و رسوماته المخيفة . و يبدو أن الفريسة كانت تقاوم بشراسة و تحاول الفرار من بين فكيه - دون جدوى - و لعله إذا استمرت في المقاومة بهذه الصورة ، فسوف يطيح بها و يجعلها ترتطم بصلابة الصخرة الموجودة خلفه لتموت في الحال .

و نوع آخر من أنواع الصراع بين الحيوانات بعضها البعض ، كان منظر كلبان : κυϖν أو لعلهما ثعلبان : κιναδός أو ذئبان : λυκός . و الأرجح أنهما كلبان يقف كلٍ منهما في مواجهة الثاني و قد كتب أمامهما اسمهما باليونانية و لكن تعذرت رؤيته و لا نستطيع التعرف من بين حروفه ، سوي علي الأحرف الآتية : λλογσ (و هذه أيضاً غير مؤكدة تماماً) .

و سوف أعتبرهما كلبان ؛ اعتماداً علي رؤيتي الشخصية من ناحية ، و من ناحية أخري نظراً لأن الكلاب كانت معروفة في مصر منذ العصور الفرعونية القديمة *[2].

و لعل الكتابة اليونانية الموجودة أمامهما هي تسمية لنوعهما ، أي اسم لفصيلتهما الكلبية .

---

*١- عن الأفاعي في مصر الفرعونية باختلاف أنواعها ، راجع :

جورج بوزنز و آخرون ، المرجع السابق ، ص. ٨٥ -٨٦ .

*٢- الكلب في مصر الفرعونية : كانت الكلاب الوحشية و نصف المستأنسة ، تجول في الصحراء، و في الحقول و في الطرقات ، و هناك أيضاً الكلاب الأليفة التي كان يضمها المنزل لحماية أصحابه . و هناك نوع خاص من الفصيلة الكلبية يعرف باسم " ابن آوي " و هو الوحيد الذي عُبد .

للمزيد راجع : جورج بوزنز و آخرون ، المرجع السابق ، ص. ٢١٦- ٢١٧ .

و عموماً ، فإننا نري في القطعة اثنين من الكلاب التي تتميز بشكل خاص ، حيث الخطم المدبب ، و الآذان الطويلة المدببة ، و الجسم النحيل ، و كفوف الأرجل طويلة و رفيعة ، و ذنب قصير مقوس يرتفع إلي أعلي *١.

و نجد الكلبين هنا يقفان مستندين علي جزء من صخرة صغيرة و قد رفعا عليها الأرجل الأمامية و تركا ثقلهما علي القوائم الخلفية . و يقف كلٌ منهما في مواجهة الآخر ، و لعل ذلك معناه أمران، إما أن يكونا يتناحران استعداداً لقتال شرس سوف يدب بينهما ، و إما أن يكون كلب و أنثاه يغازلها .

و الرأي الثاني قد يكون بسبب اختلاف لون كل كلب ، فأحدهما جسمه باللون الأسود بينما الآخر الموجود علي اليسار لونه فاتح أرقط ، و لعل الفسيفسائي قد قدم لنا كلبين مختلفين في لون الجسم محاولةً منه أن يفرق بين جنسهما. كما أننا نراهما يميلان علي بعضهما بطريقة لا تتسم بمظاهر العنف و التقاتل ، و لكن علي العكس يقترب أحدهما برأسه في حنو نحو الآخر -و الله أعلم- .

و إذا نظرنا إلي أعلي الصخرة الكبيرة ، أو ذلك الجبل المتوسط الحجم ، فسوف نلاحظ مجموعة مختلفة من الطيور *٢.

و قد لعبت الطيور دوراً أساسياً و بارزاً في حياة المصريين .

---

*١- تنطبق نفس هذه الأوصاف علي كلب في العصور الفرعونية المبكرة يسمي باللغة المصرية القديمة: " تشسم " = *tšm* ، و كثيراً ما صور علي الآثار .

و يطلق عليه علماء الآثار المصرية اسم " السلوقي " *Saluki* ، و نقل اسم " تشسم " في الدولة الحديثة إلي حيوان مختلف .

للمزيد راجع : جورج بوزنر و آخرون ، المرجع السابق ، ص. ٢١٦ .

*٢- الطيور : لمزيد راجع :-جورج بوزنر و آخرون ، المرجع السابق ، ص. ١٦٧-١٦٨ .

و أبلغ دليل على أهمية الطيور في مصر القديمة ، هو استعمالها بشكل واضح و أساسي في الكتابة الهيروغليفية ؛ فهناك أكثر من عشرين علامة تمثل الطيور *[1]في منظرٍ واحدٍ فقط .

و من هنا كان لابد للفنان الحريص على تصوير البيئة المصرية بصدق و إخلاص – قدر المستطاع – ألاّ يغفل عن إبراز عنصراً حيوياً و هاماً فيهما هو الطيور . و أغلب الظن أن من بين الطيور المصورة و هي تطير فوق الصخرة ، كان طائر الشقشاق ، و بجع جابيرو ، فقد كان معروفاً أن هذين النوعان كانا يهاجران إلى السودان في حوالي سنة ٣٠٠٠ق.م.*[2]

و من الطبيعي أن قدماء المصريين*[3]، كانوا إذا رسموا صورة مستنقع ، صوروا فيه مجموعة كبيرة من الطيور تطير فوق أعواد البردي ، بين جذوعها أعشاش بها طيور جاثمة أو أفراخ طيور مذعورة .

و الملاحظ أن الفنان قد صور فوق الصخرة ، ثلاثة طيور كبيرة الحجم و تنتمي إلي نوع واحد من الطيور هو البجع ، و قد اهتم بتصويرها بمهارة عالية ، فرأيناه يعتني بإبراز منظر جناح البجع تارةً و هي طائرة في السماء ، و تارةً أخري و هي تستعد للتحليق فيهما .

و علي الرغم من أن الصورة*[4] التي اعتمدت عليها بشكل أساسي لم تكن ملونة ، إلا أن تدرج الألوان يظهر واضحاً سواء بالنسبة إلى جسم الطائر ، أم بالنسبة إلي منظر الريش في جناحيه و هو يضرب الهواء بهذه الأجنحة .

---

*١- كمثال علي ذلك ، يوجد مسلة كليوباترا و التي لوحظ عليها كثيراً من الطيور واضحة المعالم .

*٢- جورج بوزنر و آخرون ، المرجع السابق ، ص. ١٦٧

*٣- نفسه .

*٤- الصورة التي اعتمدت عليها موجودة في كتاب :-

Ramage, Nancy H. ,& Ramage, Andrew, " Roman Art ", (London, 1995) 2nd. edit., p. 84

و إذا تفحصنا هذه الطيور الثلاثة كلٍ على حدة ، فسوف نجد أحدهما ما يزال فوق الصخرة مباشرةً ، و قد فرد أجنحته و ضرب بها الهواء فارتفع جسمه عن الصخرة و لكن ليس بمسافة كبيرة ، فقد بدا جسمه في اللحظة الأولى من لحظات التحليق . و نرى الأرجل الطويلة و هي ممدودة إلى الخلف ، بينما الجناحان مفرودان إلى أعلى و يعتبر كل ذلك خطوات يجب إتباعها من أجل الطيران في الجو .

أما البجعتان الأخريان ، فمن منظر جسمهما يبدو أنهما كانا فعلاً يحلقان و يطيران في الهواء و هما يستعدان الآن للهبوط فوق الصخرة . فالأولى على اليمين مازال جسمها يأخذ شكلاً أفقياً مع امتداد عنقها إلى الأمام و كأنه الدفة التي يوجه بها السفينة ، و يقودها نحو الهبوط تدريجياً بسلام فوق الجبل .

أما البجعة الأخيرة إلى اليسار ، فهي تأخذ بجسمها شكلاً عمودياً و الرقبة و الرأس متجهين إلي أسفل تماماً ، و لعل ذلك دليل على مدى سرعتها في حركة الهبوط .

نصل أخيراً إلى منظر الصيادين : ἀγρευτής و الذين نراهم يظهرون من خلف الجبل ، و عددهم ستة صيادين . و مع هؤلاء الصيادين ، نري الأقواس و السهام : KHΛON و لعلهم يعتمدون أيضاً في عملية الصيد κυνηγέσιον – في بعض الأحيان – على السيوف : κνϖδων. بالنظر إلى هؤلاء الصيادين ، و هم ستة كما سبق القول ، نلاحظ عدة أشياء .

أولاً ، نجدهم يرتدون زياً واحداً هو عبارة عن ثوب أو رداء من التيل (الكتان : linen) ذو لون تقليدي هو اللون الأبيض . و كان الزي عبارة عن وزرة أي نقبة قصيرة لا تصل إلي الركبة بل تكاد تستر العورة فقط ، تاركة منظر سيقانهم السمراء القوية ، واضحةً للعيان .

هذا بالإضافة إلي جزءٍ آخر علوي يستر جانباً من الصدر. و الثوب عموماً واسع و فضفاض ، يتيح لهم الحركة بيسر و سهولة .

ثانياً ، فإن اختيار الفنان للون الأبيض للملابس ، كان اختياراً موفقاً غاية التوفيق من جانبه . فقد كان هذا اللون هو اللون التقليدي*[1] ، و الشائع الذي فضله المصريون في ثيابهم ، و أيضاً سكان النوبة العليا ؛ لما له من تناقض مع بشرتهم الداكنة السمراء ، فيزيد منظرهم قوة و صلابة من ناحية ، و من ناحيةٍ أخرى يلطف على أجسامهم من شدة وهج و حر الشمس .

ثالثاً ، هؤلاء الصيادون المصورون هنا ، نجد خمسة منهم يحملون معهم أقواسهم مشهرة و متأهبة لإنطلاقة السهام و نراها بوضوح في القطعة الفسيفسائية . بينما الأخير منهم و الموجود في الخلف فلا نستطيع أن نري بوضوح قوسه ، ربما لأنه ملاصق للجبل ، فتعذرت رؤيته بالنسبة لي ، أو لعل وظيفته كانت تقتصر علي حمل جعبة السهام للمجموعة و ليس القوس نفسه – و هذه المهمة لا تقلل من دوره أو أهميته بالنسبة إلي الباقين – .

و قد توصلت إلى هذا الاعتقاد عندما وجدت أن الصيادين الآخرين لا يحمل أياً منهم وراء ظهره جعبةً للسهام ، كذلك لا نرى لهم حزاماً حول الخصر قد يشبكونها فيه ، و من هنا كان اعتقادي أنه لابد من شخص ما يخصص لحمل السهام فيناولهم منها متي احتاجوا إليها .

أما الخمسة الآخرين ، فيحمل كل منهم قوسه في يده و هو مشهر أمامه ، حتى أنه قد زوده بالسهم أو الرمح نفسه ليكون مستعداً للانطلاق في أيةِ لحظة دون تردد لمجابهة الخطر أو لقنص الفريسة . و بينما هم يحملون الأقواس و السهام ، نراهم يستكملون طريقهم و مسيرتهم نحو الهدف و لا يختبئون خلف شيئاً ما سواء كان صخرةً أم جبلاً .

و لعل هؤلاء الصيادون كانوا متجهين إلى منطقة الجبل الأوسط المرتفع ، لمؤازرة إخوانهم الموجودين عند قمة العالية *το' καρά* .

---

*١– للمزيد راجع : جورج بوزنز و آخرون ، المرجع السابق ، ص. ٨٦–٨٧ .

و بالقرب من هذه المجموعة ، يظهر حيواناً يشبه الأسد أو النمر يخرج عليهم فجأةً ، من على يمينهم .

هذا الحيوان كتب بجواره اسمه باللغة اليونانية ، و الكلمة المكتوبة هي : CΦINΓIA و نري في القطعة فعلاً هذه الأحرف بوضوح – و لكنني لم أجدها بهذا الشكل بالضبط بالقاموس – و لكن وجدتها تكتب هكذا : ΣΦΙΓΞ (Σφίγξ) *[1]، و معناها أبو الهول*[2] " الأنثوي " . و لا عجب في اختيار الصورة الأنثوية لأبي الهول ، فعلى الرغم من أن الفنان يصور البيئة المصرية ، إلا أنه لا يستطيع في بعض الأحيان أن يتجرد من أصله و معتقداته و أن يلغي تأثير بلاد اليونان و الحضارة اليونانية عليه كليةً ، و من هنا نجده يصور أبو الهول الأنثوي بدلاً من الصورة المذكرة له و التي عهدها الشعب و الفن المصري في عصوره الفرعونية المختلفة . و هكذا عندما أراد تصويره ، غلبت عليه المعتقدات الإغريقية و صوره في شكل أنثى .

---

*١- هذه الكلمة لها لفظ مذكر هو : Σφίγγος ، و الكلمة المؤنثة هي تسمية ظهرت عند هيزيودوس ، و كان معناها " سفنكس " بمعنى أبو الهول في شكله الأنثوي .

*٢- أبو الهول : Sphinx كثيراً ما ينسب " أبو الهول الغامض " إلي مصر القديمة ، و بهذا تتعارض أسطورتان مختلفتان . إحداهما خاصة بأبي الهول الإغريقي القاسي،و هو لبؤة مجنحة لها رأس امرأة ، و تتكلم بالألغاز بطبيعتها كما يتضح من قصة أوديب ؛ أما الأسطورة الثانية فخاصة بالأسود الإلهية المصرية الذائعة الصيت ، التي أطلق عليها الإغريق أنفسهم كلمة " سفنكس " (أبو الهول) ، و لكنها كانت في الحقيقة ، أسوداً لها رأس فرعون ، و هي ذكور (كما قال هيرودوت نفسه : Androsphinx) . و في مصر كان دائماً قوة ملكية صارمة حيال المتمردين ، و تحمي الأخيار .

للمزيد عن أبي الهول ، راجع :

- جورج بوزنر و آخرون ، المرجع السابق ، ص. ٢ .
- Rachet , Guy et M.F. , " Dictionnaire de la Civilisation Egyptienne " , (Paris, Larousse , 1968) , p. 239-240 .
- Schmidt , Joel , op.cit. , p. 284

و عموماً ، فإن ما نراه هنا حيواناً قوياً يشبه الأسد و له قوائم رفيعة تتيح له سرعة الحركة و الجري . هذا بالإضافة إلى جسم ممشوق كجسم الفهد ، و لعله قد خرج من وراء النباتات العالية فجأةً ليهجم على الصيادين في غفلة منهم .

خلف النباتات العالية ، يطالعنا حيواناً جديداً غريب الشكل ، يشبه القطط البرية : γαλη' أو αιελοῦρος و مع ذلك يختلف في حجمه عنها ، حيث أنه أكبر حجماً منها .

و قد عثر على اسم هذا الحيوان مكتوباً بجوار ظهره إلاّ أنها كلمة غير واضحة تماماً لكونها كتبت فوق جزء فاتح اللون ، و مع ذلك نستطيع أن نتعرف فيها على الأحرف الآتية : KYOKOIM و إن كانت غير مؤكدة ، حيث لم أعثر بالقاموس على كلمة مشابهة أو قريبة منها .

و في كل الأحوال ، فهذا الحيوان له شكل القط البري المتوحش و قد وقف مستنداً بقوائمه الأمامية على صخرة في الأرض بسيطة ، و متأهباً للقفز في أي وقت ؛ فجسمه المرن يمكنه من الزحف للاقتراب من فريسته ، كما أن في وقفته تلك ما يشير إلى أنه من الممكن أن يكون واقفاً ليسمع بأذنيه المتحركتان مواطن الخطر و قدوم العدو .

و على نفس الارتفاع على اليمين من القطعة الفسيفسائية ، نجد صخرة مرتفعة بعض الشيء عليها حيواناً واقفاً و قبلها نباتات عالية مميزة الشكل ؛ حيث نلاحظ فيها تدرج الألوان بصورة واضحة ربما للتفرقة بين الفروع نفسها و الأوراق الخضراء و في هذه النباتات نفسها نجد طيور قد أتت و حطت على هذه الأوراق ربما لتختبئ فيها أو لتستريح عليها - و الله أعلم - و هي كبيرة الحجم و بيضاء اللون لدرجة أنه من الممكن أن يعتقد الناظر إليها أنها أزهار تنبثق من الشجرة .

نصل إلي الحيوان الموجود فوق الصخرة نفسها و يشبه الكلب κυϖν المدلل ، و قد كتب اسمه باللغة اليونانية : *HOMOΨΠΤΑΥΡΑ*.
و إن كانت بعض الأحرف غير أكيدة ، و مع ذلك فلم أتمكن من العثور عليها بهذا الشكل و الجزء الأخير من الاسم : *ταύρα* هو في الأصل بمعنى " ثور " إلاّ أنه بطبيعة الحال لا ينطبق هنا على هذا الحيوان . و مع ذلك فمن خلال النظر إليه ، نعتقد أنه كلب ذو شكل جميل و لعله كلبة لانتهاء اسمه بحرف (a) دلالة على المؤنث (في بعض الأحيان) . و تظهر قوائمها الرشيقة و الذنب المرتفع إلى أعلى ، و انثناء القوائم الأمامية بينما الخلفية مفرودة لعل سببه أنها كانت تجري ، أو قد تكون قد قفزت في التو على هذه الصخرة . و عموماً فشكلها يختلف كل الاختلاف عن منظر الكلبين اللذان سبق و رأيناهم عند الجانب الآخر من نفس هذا الصف .

و على طرف هذه الصخرة يجلس كائناً حياً يشبه الإنسان و هو ملتحِ الوجه و لونه خمريّ و تظهر ساقه عارية ، و لعله " إنسان الغابة " و ذلك لاختلاف منظره العام عن منظر الأشخاص الذين صورهم الفسيفسائي ، سواء عند منطقة وادي النيل و دلتاه ، أم عند أعالي النهر في النوبة أو السودان .
و نجد هذا الإنسان – سوف نطلق عليه هذا اللفظ لشبهه ببني آدم – جالساً في وضع مميز ؛ فجسمه مصور بطريقة أمامية de face ، بينما رأسه مصورة بطريقة جانبية profile ، حيث التفت بها إلى الجانب الأيسر لينظر إلى الكلبة الموجودة بجواره على الصخرة .
و منظر جلوسه هكذا في هدوء و سكينة دون أن يشعر بأدنى خوف من الحيوان الموجود معه على نفس الصخرة ، يؤكد أن هذا الأخير هو حيواناً أليفاً و ليس شرساً ، لذلك فلم يخف منه الإنسان أو يفر من أمامه ، بل على العكس جلس يشاهده في هدوء و تأمل . و جدير بالذكر أن هذا الشخص هو الوحيد في القطعة كلها الذي رأيناه ملتحٍ .

و ينتهي هذا الصف مرة أخرى كما بدأ بشجرة أيضاً . و هي هنا شجرة δενδρόν طويلة الجزع و تشبه النخلة في طول جزعها و ليس في شكلها . و الملاحظ أن هذه الشجرة تخرج من وسط الصخور و هي ليست في وضع رأسي مستقيم ، و إنما نراها منحنية و تستند في ميلها على تلك الصخور أيضاً . و تظهر في نهاية ساقها أوراقها الجافة و هي بطبيعة الحال ، من النوع الصحراوي فنجدها أيضاً قبل نهاية الجزع ، ينبثق منها فرعٌ آخر و يستند بدوره على الصخور .
و تختلف هذه الشجرة عن تلك الأشجار التي سبق و رأيناها في الجزء السفلي من القطعة الفسيفسائية ، فالأخيرة كانت تتميز بالحيوية و الأوراق الكثيفة و الخُضرة المهيمنة عليها ، بينما في الجزء العلوي من القطعة ، يغلب عليها طابعاً آخر حيث نباتاته قليلة و متناثرة .

و بالقرب من هذه الصخرة ، يطالعنا منظر إحدي الزواحف العملاقة و هي عبارة عن ثعبان ضخم و كبير .
بلغ من كبر حجمه و ضخامته حداً عظيماً إلى درجة أن جسمه يستمر من الصف الثاني إلى الصف الثالث في القسم العلوي من القطعة الفسيفسائية . فبجوار الشجرة نري في البداية رأسه البيضي الشكل ، و قد فتح فمه لعله يستعد لبث السم ، و علي الرغم من صغر حجمه نسبياً في القطعة ، إلاّ أن ذلك لم يمنع الفنان من تصوير عينه بوضوح ، ثم نرى بعد ذلك جسمه المرن و جلده المميز بخطوطه و شكله الذي حباه به ا لله . و يستمر جسمه الطويل حتى أننا نعود لنشاهده مرة أخرى في الصف الثاني*[1]أمام أحد الأسود .

---

*١- الأسد المعني هو الموجود بالصف الثاني من هذا الجزء من الفسيفساء علي اليمين و قد سبق تناوله في نفس هذا المثال .

و أخيراً ، نصل إلى المشهد الأخير و الذي يكون مع نفسه وحدة واحدة مستقلة بذاتها . هذا المشهد يتكون من اثنين من الصيادين ἀγρευτής يتسلقان الجبل العالي نحو القمة : τό κάρα و معهم أقواسهم و سهامهم ، و حولهم في كل مكان الطيور باختلاف أنواعها ، و يبدو أن الصيادين كانا في أعقاب غزال βορύς صغيرة تفر من أمامهم صعوداً إلى الجبل .

فإذا تناولنا كل جزء في هذا المنظر على حدة ، فسوف نشاهد أولاً منظر الصيادين و هم يهمون في أعقاب الغزال و قد وقف كل واحد منهما شاهراً قوسه ، و مستعداً للتصويب نحو الهدف في ثبات و عزيمة . و نلاحظ مرة أخرى بشرتهم السمراء و التي تتعارض مع ملابسهم الفاتحة اللون و كما نفس ملابس إخوانهم الصيادين – التي سبق تناولنا لها – و تتضح ملامح القوة و التصميم من خلال منظر أجسامهم و الأرجل المفتوحة و التي تدل علي روح المغامرة و الإباء .

أما بالنسبة إلى الغزال : βορύς فنلاحظ اتساع المسافة بين قوائمه الأربع و معني ذلك أنه يعدو سريعاً و لا يكاد يعطي نفسه فرصة للراحة ، أو التلكؤ في محاولة الهرب من هؤلاء الصيادين . و نري أمامه مباشرةً طائر كبير لعله كان صقراً : γύψ أو γυπός أو نسراً : κιρκός و هو يطير نزولاً إلى أسفل ؛ و ربما قصد الفنان من ذلك أن يقول أن أحد الصيادين قد نجح في هدفه و أصاب هذا الطائر بسهمه ، فهوى إلى الجبل . و بالقرب من هذه المجموعة ، نشاهد بجعتان واحدة بيضاء اللون ، و الأخرى لونها بني ، و قد تكون في الأصل بجعة واحدة فقط و لكن أراد الفنان أن يثبت براعته فأضفي لها خيالاً علي جدار الصخرة ، فظهر و كأنه بجعة ثانية . و عموماً يظهر طول عنق البجعة و ريشها المنفوش حول جسمها مع سيقانها الطويلة ، و الرفيعة .

و ظهور كل هذه الطيور ὄρνις و هي تحلق في السماء οὐρανος في أعلى القطعة الفسيفسائية ، ليس بالأمر المستغرب ، فقد انتشرت الطيور وسط الزروع الخضراء و الأزهار *[1]، أما بالنسبة إلى الطيور الجارحة فكانت تعيش فيما بين حدود الصحراء الصخرية و ضفاف النيل - و منها الصقر الملكي و العقاب *[2]، و الصقر κιρκός أو αἔτος و الحدأة ، و النسر αἴγυπιος و البومة γλαύξ .

و لعل ظهور الطيور الجارحة و هي تحلق فوق مسرح الأحداث ، كان أمراً طبيعياً لكونها في انتظار فريسة تقتنصها أو بعض من بقايا صيد ينجح أحد الصيادون فيه .

و جدير بالذكر ، أن الفنان كان واعياً إلى درجة كبيرة إلى نوعية الطيور الموجودة في وادي النيل و دلتاه و التي عاشت مع المصريين جنباً إلى جنب في حياتهم ، و ذلك على عكس الطيور التي رأيناها في الجزء العلوي من الفسيفساء .

ففي حين أن طيور الجنوب (مصر العليا ثم السودان) كانت طيوراً جارحة ، نجد أن طيور الوادي و الدلتا كانت طيوراً مستأنسة مثل البط ، و طيور الأوز : κυκνός ، و أبي منجل : ἶβις و غيرها . . .

و هذا إن دلّ على شيء في النهاية ، فإنما يدل على أن البيئة المصرية هي بيئة هادئة ، و مسالمة ، و تسودها السكينة ، و قد سعي فيها المصري بصفة عامة و الفلاح بصفة خاصة على الانتفاع بالبيئة من حوله و محاولة جعلها في خدمته دائماً و لكن في سلام . و كان الإنسان المصري مغرماً - على ما يبدو - بالطيور علي اختلاف أنواعها ، حتى أننا رأيناه يشيد أبراجاً للحمام فظهرت في شكل مباني ضخمة مستقلة بذاتها و ليس كما تقام في عصرنا الحديث من الطين المجصص .

---

*١- جورج بوزنر و آخرون ، المرجع السابق ، ص. ١٦٧

*٢- العقاب : تتجسد فيه الربة نخبت .

و أخيراً بعد هذا الوصف التفصيلي لهذه القطعة الفسيفسائية ، نستشعر معها مدي عظمة نهر النيل العظيم و الدور البارز الذي لعبه ، ليس فقط في حياة المصريين وحدهم ، و لكن أيضاً في حياة مختلف الفنانين سواء كانوا مصريين أم كانوا أجانب عاشوا على أرض مصر أو خارجها و سمعوا عنها . إن هذه القطعة تعتبر من أكثر الأعمال تعبيراً عن واقعية الحياة و مظاهرها المختلفة على امتداد العصرين اليوناني ، ثم الروماني في مصر .

و بالنسبة إلى تأريخ القطعة ، نجد أن العالم رستوفتزف يتفق مع العالمة الأثرية إم . أي . بلاك [*١] في اعتقادها أن " فسيفساء النيل و السمك " من باليسترينا - كما تطلق عليها - ترجع في أصولها إلى العصر الهللينستي و ليس العصر الروماني . و ربما تكون قد نفذت بعد ذلك في أي وقت بين فترتي حكم كل من سولا و هدريان .

أما بخصوص الموضوع ، فهو هللينستي الروح و الطابع ، أي أن الأصل يرجع إلى الفترة الأولى من العصر البطلمي ، أما الصورة المحفوظة التي وصلت إلينا فترجع إلى العصر الهلينستي المتأخر . [*٢]

و يضيف رستوفتزف أن هناك تشابهاً بين هذه القطعة و بين ما كتبه إليانوس : *Aelianus* [*٣] في كتابه " عن طبيعة الحيوانات "

----

*١- Rostovtzeff . M. , " The Social & Economic History of the Hellenistic World " (Oxford , 1940) , Vol. *I.* p. 318 .

*٢- رستوفتزف م. ، المرجع السابق ، ص. ١٨٦ ، جـ. ٢ .

*٣- إليانوس : *Claudius Aelianus* (ولد حوالي ١٧٠م. و حتى ٢٣٥ م.) و قد اشتهر باسم إليانوس من براينستي حيث كان يشغل وظيفة *pontifex* . و من أشهر أعماله :

(١) " عن طبيعة الحيوانات" = *De Natura Animalium* = ζωων ἰδιοτήτος و يتناول عالم الحيوان

(٢) " التاريخ المتنوع " = *Varia Historia* = ποικιλη' ἱστόρια و يتناول حياة الإنسان و تاريخه

(٣) Ἐπιστολαι' ἀγροικικαι' عبارة عن مجموعة من التمارين التي تتناول الأسلوب في شكل خطابات .راجع : The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 18

و بين القطعة و ذلك الإفريز من المقبرة الهللينستية من ماريسا [*١].
و كل ذلك يؤكد أن فسيفساء باليسترينا ترجع في أصولها إلي العصر الهلليني ، و لعلها كانت دراسة مصورة لحديقة الحيوان .
و استعراضاً لبعض الآراء الأخرى أيضاً ، نجد الكاتب برتيللي [*٢]، يؤكد أنه أغلب الظن أن هذه القطعة النيلية نفذت بواسطة فنان سكندري من القرن الأول ق.م.

أما بالنسبة إلى تقنية العمل في هذه القطعة ، فنجد أن الأشكال المختلفة سواء كانت طيوراً، أم نباتات ، أم أشخاصاً عديدة ، أم حيوانات ، فكل ذلك جُمع مع بعضه على ما يسمى *tegula* صغيرة من ٤٦×٤٥سم. و ذلك كمحاولة لتقديم صورة كبيرة على لوح صغير [*٣] .
لقد كان تصوير الحيوانات الغريبة و الفريدة من نوعها ، و تلك ذات " العيون الزرقاء " ، و التي صنعت من مادة " لابيس لازولي " *Lapis - Lazuli* كانت تنتشر في مصر ، و كانت تملأ المنظر المصور و تؤكد علي أفكار و معتقدات الجغرافيين السكندريين [*٤] .
إن فسيفساء باليسترينا ، علي الرغم من كونها تمثل منظراً طبيعياً واحداً ، إلاّ أنها كانت تحتوي بدورها داخل هذا المنظر الواحد علي عدة مناظر صغيرة تخدم المنظر العام.

---

*١- كان إفريز الصيد هذا يكون جزءً من التصوير الزخرفي لما يعرف باسم : *hypogaeum* هلليني ، و يقع بالقرب من مدينة ماريسا : *Marissa* – إحدى مناطق السيطرة و النفوذ البطلمي في إيدوميا : *Idumaea* – (سيطرة البطالمة علي فلسطين) . المنظر الرئيسي بالإفريز يعكس مجموعة مختلفة من الحيوانات ، أغلبها إفريقية بعضها حقيقي و البعض الآخر أسطوري . و كل حيوان موجود بجواره اسمه ، مدون أعلاه راجع: Rostovtzeff, M., op.cit. , Vol.1., p.520 , pl. *LVIII*.

*٢- Bertelli . , Carlo ., " Les Mosaiques " , (Bordas , 1993) , p. 22-3 .

*٣- Daszewski , W.A., " Corpus of Mosaics from Egypt I. Hellenistic and early Roman period " , (Mainz , 1985) , p. 137

*٤- Bertilli. Carlo., op.cit. , p. 22-3 .

و كان الفنان في ظل المنظر الرئيسي آلا و هو البيئة النيلية المصرية بجده و قد تحرر بفكره و فنه و أصبح عمله يشمل كل ما يمت لنهر النيل بصلة ، سواء في ذلك منظر النيل نفسه ، و ما عليه من مخلوقات و حيوانات ، كذلك طبيعة الحياة علي جانبي الوادي . و قد كان وجود تبليطاً فسيفسائياً كبيراً ، يحتوي بدوره علي عدة مناظر أصغر و مختلفة تكوّن كلها في النهاية وحدة واحدة مع بعضها البعض ، كان ذلك سمةً انتشرت في العصر الهللينستي . و كأن الفنان أراد تقديم صورة كبيرة علي لوح صغير نسبياً .*[1]

و بعد التعرف علي الآراء المختلفة ، أعتقد أن هذه القطعة الفسيفسائية ترجع في الأصل إلي الفترة الأولي من العصر البطلمي ، إلاّ أنها فقدت ، ثم صنع منها بعد ذلك نسخة أخرى هي التي وصلت إلينا و محفوظة الآن في المتحف الوطني للآثار في باليسترينا و ترجع إلي العصر الهللينستي المتأخر - كما ذكر برتيللي الذي أرخها بالقرن الأول ق.م. أي أواخر العصر الهللينستي ، و لم يكن قد وصل بعد إلي بداية العصر الإمبراطوري ، و مثله في ذلك مثل الزوجان راماج *[2]و اللذان ذكرا أنه مثالاً صنع في العصر الجمهوري ، و كما سبقت الإشارة إلي قول بليني أن الأرضيات الفسيفسائية كانت تقام علي شرف سولاّ ، و أن واحداً منها وضع في هذا المكان .

و لعل تأريخه بالفترة المتأخرة من العصر الجمهوري هو الذي دعا البعض إلي الاعتقاد بأن هذه القطعة من العصر الروماني الإمبراطوري . و تؤكد الباحثة أوجيني سترونج *[3]، أنه ليس هناك من سبب يدعو إلي تأريخ القطعة بالعصر الهدرياني ، أو حتى عصر

---

*١- Daszewski . W. A. , op.cit. , p. 137 .

*٢- Ramage . Nancy H. , & Ramage . Andrew . , op. cit. , p. 84-5

*٣- Strong. Eugenie , op.cit. , Vol. II . p. 31 .

أوغسطس ، فالموضوع المصور مصري صرف يتناول الحياة على ضفاف نهر النيل ، و يؤكد على تغلغل البيئة المصرية و عاداتها في أواخر العصر الجمهوري .

و بالنسبة إلى التقنية المتبعة في هذه القطعة أيضاً ، فهي من نوع *Lithostrata* و التي تحدث عنها بلينى *[1] في كتابه ، و قال أنها مصنوعة من مكعبات صغيرة جداً : *tesserae* و كانت من الحجر، و الزجاج ، و الفخار ، و هذه المواد مجتمعة مع بعضها هي ما أطلق عليه الرومان اسم "*tesserae*" مواد صانع الفسيفساء الرئيسية " . *[2]

و قد أصبحت هذه المكعبات شائعة في إيطاليا في عصر الدكتاتور سولا ، و كان هو نفسه المسئول عن وضع مثل هذه الفسيفساء في برانيستي ، و هذا هو السبب الذي دعا بعض الدارسين و العلماء إلى اعتبار الفسيفساء النيلية هي خير مثال للفسيفساء ككل من عصر سولا و بالتالي أرخوها بعام ٨٠ ق.م. .

و جدير بالذكر أنه إذا كان هناك بعض الحيوانات التي لم أعثر على اسمائها بالقاموس ، فلعل ذلك مرده إلى وجود بعض الحيوانات الأسطورية في الجزء العلوي من القطعة ، على عكس الجزء السفلي الذي تميز بالواقعية إلى حدٍ كبير .

و قد لجأ الفنان إلى عمل فواصل بواسطة الجزر النيلية الصغيرة و ذلك ليعطي عمقاً في المنظور و ذلك علي الرغم من فشله في تحقيقه في واقع الأمر فما صوره في الجزء الأمامي كان بنفس حجم الوسط و نفس حجم الخلفية. و استخدم المنحنيات للتغلب على هذه المشكلة .

و مع ذلك تظل هذه القطعة عظيمة في موضوعها ، و شامخة في أسلوبها .

---

*١- Pliny ., op cit., 36.[189]

*٢- Ibid p 205 .

﴿ ٤ ﴾ فسيفساء بيرجي بإتروريا:

من أشهر الاتجاهات التي ظهرت في أواخر العصر الجمهوري و بدايات العصر الإمبراطوري ، نوعاً من الفسيفساء تميز بقلة استخدامه للألوان المتباينة *[١]، فكان يكتفي في البداية بلونين فقط في القطعة ، و مع ذلك كان له رونقاً خاصاً به . و بعد ذلك بفترة ، وجد أن اللونين المستخدمين في العمل كانا متضادين ، و كانت الغلبة دائماً لاستخدام اللون الأسود على الخلفية البيضاء .

و لعل من أمتع الأمثلة و أبرزها بالنسبة لتلك الفسيفساء المستخدمة للونين فقط ، قطعة تبليط كانت تغطي أرضية ، و قد عثر عليها بالقرب من مدينة " سانتا سيفيرا " *Santa Severa* و التي كانت تعرف قديماً باسم" بيرجوس" *Pyrgos* أو " بيرجي " *Pyrgi* *[٢] في إتروريا *[٣].

---

*١- Blanchet , Adrien. , op.cit. , p. 40-1 .

*٢- بيرجوس : تعددت الأسماء التي أطلقت علي هذه المدينة ، فمنها :بيروجيا " *Perugia* " ، بيرجي " *Pyrgi* " ، بيرجوس " *Pyrgos* " ، بيروزيا " *Perusia* "و هي في الأصل مدينة قديمة جبلية تقع في إيطاليا،و تحتوي علي أسوار و مقابر أتروسكية.في عام ٢٩٥ ق.م.، حاربت بيروجيا ضد روما و لكنها انهزمت و وقعت علي معاهدة للصداقة . و قد ظلت بعد ذلك وفية لهذه المعاهدة . و في عام ٤١ ق.م. دخلها أوكتافيان ، ثم سميت في عصر أوغسطس باسم : *Augusta Perusia*

للمزيد راجع : The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 1148

*٣- إتروريا : هي أقليم قديم في إيطاليا ، و تتفق حدوده اليوم – تقريباً – مع أقليم توسكاني حالياً. و يشمل أقليم إتروريا المنطقة الواقعة غربي السلسلة الرئيسية لجبال الأبنين فيما بين نهري الأرنوس و التيبر . و قد سيطر الأتروسكيون علي هذا الأقليم منذ أوائل القرن الثامن ق.م.، و أقاموا الكثير من المدن في أرجاءه ، مثل تاركوينيا : *Tarquinii* ، قايري : *Caere* ، و فولقي : *Vulci* علي الساحل . أما المدن التي أنشئت في الداخل ، فكانت أحدث عهداً مثل : فييي : *Veii*، و بيروجيا ، و أرتزو : *Arezzo* وكان الرومان يسمونهم الأتروسقي *Etrusci*أو *Tusci* .

للمزيد راجع : The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p.560-1

المنظر العام :

كانت هذه القطعة من الفسيفساء تصور في منتصفها اثنين من الملاكمين : *gladiatores* . و يحمل الفائز منهما اسم نيلودوروس : *Neilodorus* . و حول هذين الملاكمين ، تظهر مجموعة من الأقزام *Pygmies* يزاول كلٌ منهما أمراً مختلفاً عن الآخر .

فهناك مجموعة من الأقزام مشغولة بعملية صيد فرس النهر : ἱπποπόταμος ، و مجموعة أخري تصيد العصافير : ὄρνις ، بينما البعض يقود حماراً : κιλλός محملاً بأواني الأمفورا : ἀμφοραί .

التقنية :

اعتمد الفنان على طريقة التضاد ؛ بمعنى أنه استخدم قطع الفسيفساء ذات اللونين الأبيض و الأسود فقط دون بقية الألوان ، فجعل الملاكمين مصورين بقطع الأحجار الفسيفسائية السوداء ، و ذلك على خلفية باللون الأبيض . و من هنا كان أهم ما يميز هذا العمل هو عنصر الظلال الداكنة ؛ و ربما كان ذلك محاولةً جادة من الفسيفسائي لتقليد ما كان متبعاً في فن التصوير الحائطي .

و على الرغم من عدم تمكني من توفير صورة لهذا المثال ، إلا أنني لم استطع إغفاله أو التغاضي عنه ، و ذلك لأن أهميته تكمن في كونه يثبت مدي تأثر الفنان الروماني بصفة خاصة ، و الرومان بصفة عامة بالبيئة المصرية ، و غرامهم بها و شغفهم بعناصرها المتنوعة كالأقزام مثلاً ، بخاصةً في ذلك الوضع المحبب الذين اشتهروا به ،آلا و هو عملية صيد فرس النهر . لذلك لم يكن بالأمر المستغرب أن يرفقوا مناظراً من الحياة المصرية كإطار زخرفي حول مشهد روماني صرف كمشهد الملاكمين .

لمحات عن القطعة :

كان للمكان الذي عثر به على قطعة الفسيفساء هذه ، أثره في مساعدتنا على فهم و دراسة هذا النموذج .

ففي بداية القول ، فإن فسيفساء بيروجيا صورت كموضوع رئيسي اثنان من الملاكمين . و يعتبر ذلك أمراً طبيعياً بخاصة إذا علمنا أن الديانة الأتروسقية كانت تتسم بطابعي القسوة و العنف اللذان ميزاها عن المذاهب الدينية الإغريقية و الإيطالية *[1].

و يتضح هذا الطابع في عددٍ كبير من المناظر المصورة بالألوان على جدران المقابر الأتروسقية .

فكانت هذه المناظر تصور أوجه من العذاب التي يلقاها الموتى من الأرواح الشريرة في العالم الآخر . و كسباً لود هذه الأرواح و إرضاءً لها ، و كذلك تكريماً للموتى و ضماناً لاستمتاعهم في العالم الآخر بحياة راضية يخلدون فيها ، كان الأتروسقيون يقدمون ضحايا بشرية في مناسبات الوفاة . و كانت العادة الشائعة لقتل هؤلاء الضحايا هي إقامة مبارزات في هذه المناسبات يقتل فيها المتبارزون بعضهم بعضاً . و قد كانت هذه المبارزات الدموية هي النماذج التي أوحت إلى الرومان بمبارزات المجالدين : *gladiatores* الجنائزية .

و على الرغم من أن الموضوع الرئيسي روماني ، إلا أن الفنان لم يستطع أن يتخلص من تأثير البيئة المصرية عليه .

فكما سبق القول ، فإن غموض و سحر مصر كان بمثابة عشقاً و غراماً تغلغل في نفوسهم لدرجة أنهم كانوا يتلهفون إلى تصوير هذه الطبيعة في أعمالهم ، و إيجاد مكان لها على حوائط منازلهم و قصورهم فتكون جزءً هاماً من حياتهم اليومية .

---

*١- إبراهيم نصحي ، " تاريخ الرومان " ، (مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٨٣) الجزء الأول ، ص. ٥٤

و إذا وصلنا إلى مناظر البيئة المصرية ، نجد أن الفنان هنا ، و قد اختار عنصراً واحداً رئيسياً بالنسبة له و هو تصوير الأقزام*[1] في عدة مشاهد مختلفة من حياتهم اليومية .

فبعضهم كان منهمكاً في عملية صيد فرس النهر ، و البعض الآخر كان يصطاد العصافير - و لعلها طيور الكراكي التي اشتهروا بصيدها - و آخرون يقودون حماراً محمل بأواني الأمفورا .

لقد كانت المناظر الطبيعية في النوبة و أعالي النيل بأقزامها ، و وحوشها الغريبة موضوعاً طريفاً شد المصورين الكاريكاتوريين المولعين بإبراز المفارقة بين قامات الأقزام القصيرة و أجسام الصيادين المشوهة ذات الرؤوس الضخمة و السيقان النحيلة و بين الضخامة الرهيبة للحيوانات الضارية *[2]. [صورة ١٦]

---

*١- الأقزام : *Pygmies* ، جاء أول ذكر للأقزام في الأسرة السادسة (حوالي سنة ٢٣٧٠ ق.م.) فقد أحضر الرحالة حرخوف قزماً معه عند عودته من رحلته إلي الجنوب ، و هو عمل لم يحدث له غير مثيل واحد قبل ذلك بقرن ، في عهد الملك إسيسي . ذُكر هذا القزم في النصوص المصرية باسم " دنج "، و يقابلها باللغة الحبشية كلمة بمعني * قزم * . و لا شك في أن مجيئه إلي مصر كان حدثاً بارزاً ، كما يتضح من خطاب كتبه الملك الصغير " بيي الثاني " إلي حرخوف ، يقول فيه : " أسرع بالمجيء فوراً بالسفينة ، إلي البيت و أحضر معك القزم الذي جئت به من الأرض التي في نهاية الدنيا ، حياً و سعيداً و بصحة جيدة ، ليقوم برقصات الإله و يمتع سيدك . و إذا ما ركب السفينة ، لاحظ أن يحيط بمقصورته أناس موثوق فيهم ، و راقبه عشر مرات أثناء الليل ،لأن جلالتي يريد أن يري هذا القزم أكثر من جميع كنوز سيناء و أرض البخور " .

بعد ذلك بوقت طويل ، انتشرت الأسطورة في حوض البحر المتوسط تصور الأقزام يقاتلون الكراكي و يتضح ذلك تماماً من لوحات الفسيفساء الهلينستية و الرومانية و من نماذج التصوير الحائطي .

في عهد الدولة القديمة لم يكن الأقزام سوي راقصين يحيون إله الشمس بألعابهم وقفزاتهم البهلوانية .

للمزيد راجع : جورج بوزنز و آخرون ، المرجع السابق ، ص. ٣٠

*٢- ثروت عكاشة، " الفن الروماني "، (الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٣)، جـ١٠ ، المجلد الثاني ، ص. ٥١٦-٥١٧ .

فأصـــبحت عـــادة ، أن تُـــرى الأقـــزام هـــنا و هنـــاك علـــى شـــواطيء نهـــر النيـــل العظيـــم و فـــي القـــوارب ، و هـــم يطـــاردون التماســـيح *κροκοδεῖλος* ، و أفـــراس النهـــر *ἱπποπόταμος* بشـــجاعة ملحـــوظة .

و بالنســـبة لصـــيد الطيـــور ، فقـــد اشـــتهرالأقـــزام بصـــيد طـــيور الكـــراكي بوجـــه خـــاص ، و هـــي طـــيور كثيـــراً مـــا صـــورها المصـــريون فـــي العصـــور المبكـــرة جـــداً.

و هنـــاك رســـماً*[١] علـــى مصـــطبة " ما-نفر " بســـقارة*[٢] ، مـــن الأســـرة الخامســـة *[٣]، يصـــور طيـــور الكـــراكي *[٤]. *[صورة ٢٥]* .

و يتميـــز طـــائر الكركـــي : *grus* بالســـيقان الرفيعـــة و الطـــويلة .

---

*١- رسم لطيور الكراكي : هذا المثال محفوظ في متحف برلين ، ألمانيا .راجع كتاب:

-جورج بوزنر و آخرون ، المرجع السابق ، ص. ١٦٨ .

*٢- سقارة : تذكر قصص التاريخ العربية أن سقارة هو اسم قبيلة بدوية عاشت بتلك القرية في العصور الوسطي . و تقع سقارة علي مسافة ٢٨ كم.جنوبي القاهرة ، و كانت عبارة عن جبانة فسيحة الأرجاء يبلغ طولها حوالي ٤,٥ من الأميال .

و لقد صار " سهل المومياوات " هذا حافظاً لشعائر العصور القديمة و مزاراً عظيماً للسياح القادمين لزيارة مصر . و تضم هذه المنطقة العديد من الأثار القديمة مثل المقابر الملكية الخاصة بالأسرة الأولي ، و هرم زوسر ، و المصاطب الجنزية . للمزيد ، راجع :

-جورج بوزنر و آخرون ، المرجع السابق ، ص. ١٤٧ .

*٣- الأسرة الخامسة : (تقريباً من ٢٩٦٠-٢٨٣٠ق.م.) ملوكها هم : أوسر كاف - ساحورع - نفر إير كارع - شبسس كارع - ني أوسر رع - منكاوحور - جد كارع اسيسي - أوناس .

للمزيد راجع :

- محمد عبد اللطيف محمد علي ،" تاريخ مصر الفرعونية" ، الإسكندرية ١٩٨٧، ص. ٨٨-٩١ .

- أحمد حسين ،" موسوعة تاريخ مصر" (مطبوعات الشعب ١٩٨٣) جـ. ١، ص. ٥٢-٥٥ .

- جيمس بيكي ، " الأثار المصرية في وادي النيل " ، ترجمة لبيب حبشي و شفيق فريد ، (القاهرة ١٩٩٣) جـ. ١، ص. ١٩ .

*٤- طيور الكراكي : Crane يعرف أيضاً باسم طائر" الغُرْنُوقُ " اسمه اللاتيني : *grus* .

و يتميز هذا الطائر بطول سيقانه إلي حدٍ كبير ، كما أن له عنقاً رفيعاً و عالي .

دراسة تحليلية للقطعة :

على الرغم من عدم استطاعتي العثور على صورة لهذا المثال، إلاّ أنني لم استطع أن أتغاضى عنه ، و مع ذلك فمن خلال المراجع التي تناولته بالوصف ، أو أشارت إليه في بعض الأحيان ، إلا أننا نجد عدة عناصر تميزه .

أولاً : التأثير المصري ، و هو كما سبقت الإشارة يبدو واضحاً تمام الوضوح في هذا العمل ؛ سواء من خلال ظهور الأقزام ، أم من خلال تلك العناصر المصاحبة لهم كصيد فرس النهر ، و طيور الكراكي .

ثانياً : الشعور الروماني ، و يتمثل في وجود الملاكميين ، و هو موضوعاً اشتهرالرومان بتصويره نظراً لحبهم للرياضات العنيفة . و كأن الفنان حاول أن يجمع بين خصاله ، و طباعه ، و بين البيئة التي أغرم بها ، آلا و هي البيئة المصرية الساحرة .

{٥} فسيفساء "معركة السمك":

يأتي هذا المثال من مدينة بومبيي بإيطاليا *[١]، و هو عبارة عن قطعة فسيفساء تصور مجموعة متنوعة من الأسماك ، لذلك أدرجت تحت مسمى شهير هو " فسيفساء السمك " .

و قد عثر على هذا النموذج في منزل رقم (٨)*[٢] ، و يرجع إلى القرن الثاني ق.م. ، و هو محفوظ حالياً بمتحف الآثار في نابولي .*[٣]و القطعة مربعة الشكل و يبلغ طول ضلعها ٠,٦٢م*[٤].

و هناك من يذكر أن أبعادها هي ٩٠×٩٠سم.*[٥]

و كما سبق القول ، فإن فسيفساء السمك كانت أمراً شائعاً في مدينة بومبيي – و سبق و رأينا مثالاً مشابهاً من منزل فاون – . [صورة ٢٦]

---

*١– Pollitt, J.J. , op.cit., p. 223-4 . ill.239, p.224 .

*٢– منزل ٨ : لم استطع العثور على أي معلومات عن هذا المنزل .

*٣– نابولي : كان الاسم اللاتيني لهذه المدينة هو *Neapolis* ، ثم تحولت الآن إلى نابولي .

و قد أسست بواسطة المستعمرة اليونانية القديمة كوماى : *Cumae* عام ٦٠٠ق.م.في منطقة خصبة . و نظراً لأن الفترة الأولي من تاريخها كانت غامضة ، لذلك فإن بعض الكتاب يزعمون أن اسمها الأصلي هو بارثينوب : *Parthenope* . و في عام ٤٢٥ق.م. أصبحت نابولي المركز الثقافي اليوناني في إقليم كمبانيا . أما في العصر الجمهوري ، فقد سيطرت بوتيولي *Puteoli* علي نابولي ، ثم أصبحت في عصر شيشرون بمثابة : *municipium* (هو أحد من أشهر المعاهد الرومانية في القانون الإداري) حيث أزدهر بها فرجيل و آخرون و نهلوا من الثقافة الهللينية . و حتى بعد أن تحولت إلى مستعمرة رومانية ، إلا أنها احتفظت بدور العلم و لغتها اليونانية حتى أواخر العصر الإمبراطوري .

للمزيد راجع : – The Oxford Classical Dictionary , op.cit., p. 1031-2

– Petit Larousse Illustre' , 1984 , op.cit. , p. 1545 .

*٤– Pollitt.,J.J. , op.cit. , p. 223-4

*٥– Ramage. , & Ramage .op.cit. , , p. 4

و بالنسبة إلى قطع الفسيفساء المصورة للأسماك و هي تسبح في مياه البرك و البحيرات المائية *[1]، نجد أنها قد انتشرت في العصر الجمهوري و استمرت في فترة الحكم الإمبراطوري . و قد كان الغرض من هذه النماذج هو تصوير الأسماك بصورة ثابتة و دائمة ، في بيئتها البحرية .
و قد عثر على نماذج عديدة في شتى أنحاء إيطاليا سواء في مدنها الساحلية ، أم الداخلية *[2].

الوصف التفصيلي للقطعة :

عرفت هذه القطعة الفسيفسائية باسم " معركة السمك " و هي تصور إخطبوطاً ὀκτώπους يقتنص عدوه آلا و هو جراد البحر : *homarus* ، و يظهر حولهما مجموعة متنوعة من الأسماك المختلفة الأحجام و الأشكال ، و تظهر و هي تفر خائفة في شتى الاتجاهات .
و ربما كان لهذا النوع من الفسيفساء مغزى ديني ، هو الذي أدى إلى انتشار و شعبية هذه النوعية آلا و هي تصوير الأسماك .
و إذا نظرنا إلى القطعة الفسيفسائية ، سوف نجد بشكل عام وجود تباين في الأنواع المصورة ؛ فهناك ثعبان البحر : *anguilla* ، و سمك الشفنين البحري : *radius* ، و سمكة ذئب البحر : *bass* ، و سمكة القُد ، و سمكة اللوت : *macer* ، و برغوث البحر : *καρίς* ، و العقرب (أبو جلمبو) : *κάρκινος* ، و غيرها من الأنواع الأخرى .
و يشبه هذا العمل ، لوحةً للفنان المعاصر " خوان ميرو " *[3] تحمل اسم " **الكائنات البحرية**" و نفذت بالفسيفساء أيضاً .

---

*١- Strong. Eugenie , op.cit. , Vol. II ., p. 31 .

*٢- Strong. Eugenie ., op.cit. , Vol. II. , p. 31 .

*٣- ثروت عكاشة ، " الفن الروماني" ، جـ(١٠) ، < التصوير > ، ص. ٥٤٥-٥٥٤ .

و تعكس قطعة " خوان ميرو " نفس السمات التي نراها في قطعة بومبيي*[1] ، و تعكس الحياة الغامضة التي تسود أعماق البحار الخاضعة لقانون الغابة ، فهذا الإخطبوط في منتصف اللوحة يلف بأذرعه الرهيبة جرادة البحر ، و يعتصرها بعنف و ضراوة . و في أدنى اللوحة نرى سمكة كبيرة تفتح فمها لإلتهام سردينة صغيرة لا تملك الدفاع عن نفسها .

و لا جدال في أن المصور قد وفق في الإيحاء بنبض الحياة و الحركة في جميع أنحاء اللوحة .

و بنظرةٍ متأنية ، نرى أن القطعة تمثل عالماً واسعاً و كبيراً، مستقلاً بذاته ، هو عالم البحار بأسراره ، و غموضه ، و قوانينه .

لقد لعب الإخطبوط الدور الرئيسي في هذا العمل ، حيث ظهر في منتصف القطعة و كأنه البطل الذي لا يقهر و هو يحاول الفوز على عدوه جرادة البحر ؛ فيقتنصها لتكون له الغلبة.

و قد استخدم الفنان القطع الفسيفسائية الدقيقة في إنجاز هذا النموذج ، فظهر جسم الإخطبوط باللون الفاتح ، و قد راعى الفنان أن يصور جسمه بدقة فبدت رأسه المستديرة و كأنه يرتدي قبعة دائرية فوق رأسه ، ثم ظهرت أرجله المتعددة و المنتشرة حول جسمه و هي تتحرك بسرعة و سهولة ليلفها حول الضحية ، فلا تجد منه مهرباً .

و قد تشابكت أرجله مع بعضها البعض في عملية الصيد هذه و هو يحاول اقتناص الجرادة ، و نجد أن الفنان و قد برع في تصوير هذه الأرجل؛ فصورها بيضاء اللون مع خط بني عند حرف كلٍ منها ، حتى أطرافها لم يغفل أن يصور في نهايتها الطرف اللولبي ، و كل ذلك لتظهر في نهاية الأمر قريبة الشبه جداً من الطبيعة . أيضاً رأينا عينيه المستديرتين و كأنهما شبكة رادار .

---

*١- ثروت عكاشة ، المرجع السابق ، جـ(١٠) ، المجلد الثاني ، " التصوير " ص. ٥٤٥-٥٥٤ .

و ظهـــور الإخطبـــوط بهــــذه الطـــريقة ليـــس بالأمـــر المســـتغرب ، فالإخطبـــوط *[1]أو الســـمك الشـــيطان ، كمـــا يطـــلق عليـــه فـــي كثيـــر مـــن الأحيـــان ، هـــو كـــائناً بحـــرياً ضـــخماً و مـــرعب *[2].

و الســـبب فـــي شـــهرته تـــلك أنـــه مفتـــرس جـــداً و خطـــر ، لأنـــه يمكـــن أن يلـــف أرجلـــه : *wrap* أو أطـــرافه : *tentacles* حـــول فريســـته ، ثـــم يســـحبها إلـــى أعمـــاق البحـــار . و إذا كـــان الفنـــان قـــد اهتـــم بإظهـــار عينـــي الإخطبـــوط بهـــذا الشـــكل و تـــلك العنـــاية فـــي إبـــرازها واضـــحة و أســـاسية فـــي وجهـــه ، فلعـــل ذلـك يوضـــح لـــنا أنـــه حتـــى فـــي ذلك الوقـــت المبكـــر ، كـــان الفنـــان خبيـــراً بهـــذا الكـــائن ، و عليمـــاً بخصـــائص حيـــاته ، فليـــس كـــل النـــاس يعلمـــون أنـــه مـــن العبـــث قطـــع أرجـــل الإخطبـــوط ، و أنـــه عوضـــاً عـــن ذلـك ، فلابـــد مـــن طعنـــه بيـــن عينيـــه ، و هـــذه الطـــريقة مـــن شـــأنها أن تقتلـــه فـــوراً . و مـــن بيـــن أرجـــل الإخطبـــوط و تشـــابكها مـــع بعضـــها ، تظهـــر الضـــحية و هـــي جـــرادة البحـــر *homarus*.

و بالنظـــر إلـــى هـــذه الأخيـــرة ، نجـــد اختـــلاف ألوانهـــا عـــن لـــون الإخطبـــوط ، فقـــد اســـتخدم الفنـــان هـــنا اللـــون البنـــي المـــائل إلـــى الذهبـــي مســـتعيناً بقطـــع فســـيفسائية صـــغيرة جـــداً ذات لـــون أبيـــض و أســـود لتشـــكيل جســـم الجـــرادة ، حتى ظهـــر فـــي نهـــاية الأمـــر طبيعـــي فـــي شـــكله . و نـــري أيضـــاً أقـــدام الجـــرادة الرفيعـــة ، و رأســـها و مـــا بـــه مـــن شـــعيرات تشـــبه الشـــوارب .

---

*١- الإخطبوط : *Octopus* أو *Ὀκτώπους* كلمة معناها " ثمانية أرجل " .

ينتمي الإخطبوط إلى طائفة من قبيلة الرخويات : *Mollusca* تسمى الرأسقدميات *Cephalopoda* ، وهذه الكلمة الأخيرة تعنى أن الأذرع المجهزة بها هذه الحيوانات ، تقع في حلقة الرأس .

للمزيد راجع :

- " كتاب المعرفة " ، البحار و المحيطات، (شركة إنماء النشر و التسويق ، بيروت ، ١٩٨٥) ص. ١٠٦ .

*٢- " كتاب المعرفة " ، المرجع السابق ، ص. ١٠٦-٧ .

يطالعنا بعد ذلك ، مشهداً آخر يكاد يكون مستقلاً بذاته . هذا المشهد هو عبارة عن سمكة كبيرة تفتح فمها استعداداً لالتهام سمكة أخرى صغيرة تبدو كسمكة السردين . و السمكة الكبيرة هي – كما يبدو من منظرها – سمكة ذئب البحر *bass* ، و تتميز هذه السمكة بالجسم الفضي ، و الزعانف القوية ،و الفم الكبير ، و لعله يظهر هكذا مفتوحاً دلالة على استعدادها لاقتناص سمكة السردين و إلتهامها . و قد أهتم الفنان بتصوير جسم السمكة و القشور التى تغطي جسمها ، كذلك منظر عينيها و هى تراقب فريستها .

و اختلاف لون قطع الفسيفساء هنا عن تلك التى استخدمت في الإخطبوط و الجرادة لهو أبلغ دليل على براعة الفنان و تفهمه لأنواع الأسماك المختلفة .

أما بالنسبة للفريسة ، فقد كان الفنان موفقاً في اختياره غاية التوفيق ، و ذلك عندما انتقى سمكة السردين : *Sardina Pilchardus* لتكون هى الضحية .

فسمكة البلشار أو السردين*[1] – و هو الاسم الأكثر شيوعاً – كانت من الأسماك المعروفة في البحر المتوسط .

و في منتصف اللوحة ، نري أيضاً ثعباناً بحرياً : *anguilla* بجلده المميز و تدرج الألوان المستخدمة فيه لتعكس جلده الأرقط .

و اعتنى الفسيفسائي باظهار حدقة العين المستديرة ، مع فتحتى الأنف ، و يتميز الثعبان بكون لونه أصفر بنياً، و جلده ناعم ، و هو يظهر و هو يسبح في حركة متموجة و متعرجة *[2].

---

*١– السردين : *Sardina Pilchardus* أو البلشار : *Pilchard* ، تعيش هذه السمكة في مياه المناطق تحت الاستوائية . و هي معروفة في البحر المتوسط و الأجزاء الدافئة من الأطلنطى .

للمزيد راجع : " كتاب المعرفة " ، المرجع السابق ، ص. ١١٠ .

*٢– " كتاب المعرفة " ، المرجع السابق ، ص. ١١٨–١١٩ .

و أعلـــى الإخطبـــوط نجــد سمـــكة القـــوبع الرعـــاد*[1] : *Torpedinidae* و تتمــيز بالجســم المفلطــح ، و فتحــاتها الخيشــومية علـــى الســطح البطنـــى للجســم *[2]. و هــذه الســمكة تختــلف عــن منظــر الأســماك الأخــرى العاديــة فــي كــونها تــأخذ شــكلاً مســتديراً و لــونها بنــى و بهــا عــدة نقــاط مســتديرة ، و ســوداء فــوق ظهــرها ، هــذا بخــلاف نقطتيــن صــغيرتين أخــريين همــا عينــاها . [صورة ٢٧]

و علــى يســار القطعــة الفســيفسائية ، مــن أعلــى بجــوار القــوبع الرعــاد ، نجــد ســمكة لعلهــا " ســمكة وقــار " أو " ســمكة التــروت*[3] " و نلاحــظ دقــة الفنــان في تصــوير زعــانفها الظهــرية و الذيليــة و نــرى النصــف العلــوي منهــا مــنقط بينمــا الجــزء الســفلي لونــه فضــي ســادة .

و بصــفة عــامة ، صــور الفنــان مجمــوعة متنوعــة مــن الأســماك اختلفــت فيمــا بينهــا ســواءً فــي أشــكالها ، أم فــي أحجــامها ؛ و اســتخدم قطــع الفســيفساء بألــوان تتناســب مــع الأشــكال المصــورة ، و كــانت الألــوان الغالبــة هــي البنــي بدرجــاته مــع الأبيــض المــائل إلــى الفضــي و كــل ذلك علــى خلفيــة ســوداء اللــون .

---

*١- القوبع الرعاد : سميت هذه السمكة بهذا الاسم لأنها تحمل شوكة مسننة على الذيل مملوءة بسم ، و قد تحدث جرحاً خطيراً مؤلماً للغاية ، و للقوبع الرعاد عضو خاص يحدث رعشة قوية عند لمسه لأي شيء . للمزيد راجع :

- " كتاب المعرفة " ، المرجع السابق ، ص. ٩٤

*٢- " كتاب المعرفة " ، المرجع السابق ، ص. ٩٤

*٣- سمكة التروت : *Salmo Trutta* ، تعتبر من الأسماك المحببة لهواة صيد السمك .و بعضها يعيش في البحار فتسمى " التروت البحري " و يعيش بعضها الآخر في المياه العذبة حيث توجد مجاري المياه الرائقة و الأنهار سريعة الجريان .

للمزيد راجع :

- " كتاب المعرفة " ، المرجع السابق ، ص. ١١٠

و إذا حــــاولنا المقـــارنة بيـــن تـــلك الفســـيفساء ، و فســـــيفساء منـــزل فـــاون [المثال الأول رقم (ب) من هذا الفصل] ، ســـوف نـــلاحظ تشـــابه المثـــالين إلـــى حـــدٍ كبيـــر ، فهمـــا يكـــادا يكـــونان متطابقـــان .

و مـــع ذلك فصـــانع الفســـيفساء فـــي " معـــركة الســـمك " كـــان يتميـــز بحيـــوية متدفقـــة أكثـــر مـــن المثـــال الســـابق .

دراسة تحليلية للعمل :

أولاً : أول مـــا يلفـــت الانتبـــاه فـــي هـــذا النمـــوذج ككـــلٍ ، أن صـــانع الفســـيفاء يكـــاد لا يتـــرك مســـاحة علـــى القطعـــة ، إلاّ و حـــاول شـــغلها بنـــوع مـــن الكـــائنات البحريـــة . لقـــد عمـــل الفنـــان جـــاهداً علـــى أن يمـــلأ المســـاحة الكليـــة بالأســـماك المختلفـــة ، مســـتعيناً فـــي ذلك بأحجـــام شـــتّى ، وظّفهـــا فـــي ملـــيء الفـــراغات التـــي قـــد تظهـــر علـــى القطعـــة ، و لكـــن دون تداخـــل بيـــن هـــذه الأســـماك فيمـــا عـــدا اقتنـــاص الإخطبـــوط لجـــرادة البحـــر و وجـــودها بيـــن أرجلـــه المتشـــابكة .

ثانياً : يســـيطر كـــلٍ مـــن عنصـــر الحيـــوية و الحـــركة علـــى المنظـــر ؛ فتبـــدو الأســـماك و كـــأنها تتـــابع عـــن كثـــبٍ مـــا يحـــدث فـــي معـــركة الحيـــاة بيـــن الإخطبـــوط و الجـــرادة البحـــرية . و نظـــراً لكـــون الإخطبـــوط ينقـــض أمـــامهم علـــى جـــرادة البحـــر ، لذلك نســـتشعر أن حـــركة الأســـماك الأخـــرى يســـيطر عليهـــا الخـــوف و الفـــزع ممـــا يحـــدث مـــن حـــولهم .

و مـــن هـــنا كـــانت الأســـماك تتحـــرك هـــنا و هنـــاك فـــي وجـــل ، فـــلا تعـــرف إلـــى أيـــن الفـــرار و النجـــاة ؟ فالبعـــض يســـبح يمينـــاً و البعـــض الآخـــر يتجـــه يســـاراً دون جـــدوى .

و هـــذه الحـــركة العشـــوائية هـــي التي - فـــي اعتقـــادي - هـــى التي أشـــاعت جـــو الحيـــاة و الحركـــة فـــي العمـــل .

ثالثاً : أن الفنان في هذه القطعة الفسيفسائية ، نجده لم يبذل أية محاولة لتطبيق المنظور : perspective ؛ بمعنى أنه لم يبين لنا ما هو في أمامية اللوحة ، و ما هو في مؤخرتها .
و من هنا بدت اللوحة و كأنها كلها تُرى من علٍّ .*[1]

رابعاً : نظراً لأن شكل هذه القطعة و طريقة تنفيذ الأسماك بها تبدو في صورة أفضل من فسيفساء فاون ، لذلك أعتقد أنها أحدث منها تاريخياً . و لما كان مثال منزل فاون يرجع بتاريخه إلى القرن الثالث أو الثاني ق.م. ، و الأغلب هو القرن الثاني لأن المنزل نفسه بُدء في تشييده في القرن الثالث ، فمعنى ذلك أن فسيفساء " معركة السمك " ترجع إلى منتصف القرن الثاني ق. م. أو أواخره .

---

*١- ثروت عكاشة ، المرجع السابق ، جـ. ١٠ ، المجلد الثاني ، ص. ٥٥٤

﴿٦﴾ فسيفساء ميناء السفن من أوستيا:

هـــذا المثـــال عبـــارة عـــن قطعـــة مـــن الفســـيفساء *١، تنتمـــي إلـــى أرضـــية أحـــد المحـــال فـــي منطقـــة " مكـان النقابـات " *٢، بمـــدينة أوســـتيا *٣ .[صورة ٢٨]

---

*١- Wheeler, Mortimer., op.cit., p. 35,38., *Ill.*17.

*٢- مكان النقابات : أو يسمى " مكان التجمع " أو " مكان الجمعيات " = Place of the corporations

*٣- أوستيا : *Ostia* :هي ميناء قديم أقيم عند مصب نهر التيبر ، و كـانت تبعد عـن روما بستة عشر ميلاً . و قدكانت لها أهمية كبرى بالنسبة إلى مدينة روما ، نظراً لكونها المنفذ الخاص بها .
من أقدم الآثار التي عثر عليها بأوستيا ، حائط بني من مادة التوفا و يؤرخ بحوالي عام ٣٥٠/٣٠٠ق.م. كانت أسوار المدينة المربعة الشكل ، تحتوي بدورها على أربع بوابات ،كل منها مزودة بأبراج حصينة. و من هنا كانت أوستيا بمثابة مستعمرة بحرية تقوم بحماية الشواطئ الغربية لإيطاليا . أثناء الحروب البونية الثانية (٢١٨-٢٠٢ ق.م.) أصبحت أوستيا قاعدة بحرية هامة ، و سرعان ما خرجت من نطاق أسوارها ، و تحولت إلي مركز تجاري مزدهر و واسع النشاط ؛ فكانت البضائع تأتي إليها من أسبانيا و الغرب . و كان القمح يتدفق إليها فيصل إلى مصب نهر التيبر ثم ينقل بالقوارب في النهر حتى يصل إلى روما . و نظراً لموقعها الجغرافي بالنسبة إلى إيطاليا بعامةٍ ، و لروما بخاصةٍ ، كل ذلك جعل لها مركزاً هاماً في الصراع الذي نشأ بين كلٍ من ماريوس و القائد سولا . و في الوقت الذي قام فيه ماريوس بنهب المدينة ، نجد أن سولا – بعد ذلك – قام ببناء أسوار جديدة لها .و في عام ٦٨ ق.م. سلب القراصنة أوستيا ، إلاّ أن المدينة بدأت مرحلة جديدة مع عصر أوغسطس، أدت إلى ازدهار معماري جديد ، فقد شيد أوغسطس مسرحاً خلفه رواق أعمدة ، كان كبار التجار يقومون باستئجار محال لهم فيه .
أما في عهد الإمبراطور كلاوديوس ، فبنى هذا الأخير ميناءً جديداً تماماً على بعد ثلاثة أميال شمال الميناء القديم ، و أقيم رصيفان و منارة و تم عمل قناة تربط بينه و بين نهر التيبر . و للمزيد من الحماية ، أضاف تراجان حوض داخلي سداسي الشكل ، و توسعت المدينة توسعاً كبيراً في عهد هدريان . للمزيد راجع :

- The Oxford Classical Dictionary, op. cit., p.1081.

و قــــد كـــان المحـــل الذي عثـــر فيـــه علـــى هـــذه نقطعـــة الفســـيفسائية و هـــي تغطـــي أرضـــيته، عبـــارة عـــن أحـــد محـــال الســـفن ؛ بمعنـــى أنـــه مكـــاناً يختـــص بشـــئون المـــراكب ، مـــن شـــحنٍ و تفـــريغ ، و تخليـــص البضـــائع المـــوجودة علـــى الســـفن و مـــا يتـــرتب علـــى ذلك مـــن تبـــادل للســـلع التجـــارية [*1].

و تكـــاد القطعـــة تنقســـم إلـــى ثـــلاثة مســـتويات أفقيـــة ، يمثـــل كـــل منهـــا شـــكلٍ مـــا . فـــأول مـــا نـــرى مـــن أســـفل هـــو منظـــر اثنـــين مـــن الدرافيـــل يســـبح كـــلٍ منهمـــا فـــي مـــواجهة الآخـــر، و بينهمـــا إنـــاءً صـــغيراً فـــي الوســـط .

ثـــم تعكـــس القطعـــة فـــي الوســـط منظـــر ســـفينتين *πλοῖον* [*2] راســـيتان فـــي المينـــاء ، و قـــد كتـــب باليونـــانية أســـفلهما اســـم المينـــاء الذي يقـــومون بالتجـــارة معـــه و يحضـــرون منـــه البضـــائع .

و فـــي المســـتوى الثـــالث أي فـــي خلفيـــة الصـــورة، نجـــد منـــارة خاصـــة بإرشـــاد الســـفن .

الوصف العام للقطعة :

أول مـــا يلفـــت الإنتبـــاه فـــي هـــذه القطعـــة الفســـيفسائية ، هـــو الأســـلوب الهندســـي الذي يخيـــم عليهـــا بصـــفة عـــامة .

فالخطـــوط حـــادة تتســـم بالخشـــونة و الاســـتقامة ؛ و ربمـــا كـــان الســـبب فـــي ذلك هـــو طـــريقة *opus vermiculatum* التـــي يبـــدو أنهـــا أتبعـــت فـــي هـــذا النمـــوذج ، فممـــا يبـــدو ، نـــرى أن المثـــال نُفـــذ بالمكعبـــات صـــغيرة الحجـــم ، و لكـــنها ليســـت محـــددة الشـــكل تمـــاماً .

و يشـــغل مـــركز اللوحـــة ، ســـفينتان راســـيتان فـــي المينـــاء ، و يبـــدو أنهـــا كـــانت ســـفناً قـــوية ، و كـــانت تجـــوب مـــواني‌ء البحـــر المتوســـط

---

*1- Wheeler ., Mortimer . , op.cit. , p. 35,38 .

*2- Donaldson , W.L. , " A First Greek Course ", (Cambridge , 1964) , p. 120

و لما كان من المعروف أن البضائع و السلع التجارية كانت*[1] تصل إلى ميناء أوستيا من منطقة غرب، أوربا و حتى من أسبانيا ، فلا عجب أنه يمكن القول أن هاتين السفينتان ربما كانتا تصلان في إبحارهما حتى شواطئ أسبانيا . ففي الوقت الذي كانت روما تستورد فيه كميات كبيرة من القمح ، كان أيضاً أغلب إنتاج المناجم الأسبانية من الذهب و الفضة يُصدر هو كذلك إلى روما ، و من هنا كانت الحاجة ضرورية إلى وجود سفن ضخمة قوية لتمخر عباب البحر فتنقل القمح ، و الذهب ، و الفضة من موانئ أسبانيا إلى إيطاليا ، و كان ميناء أوستيا هنا يلعب دوره البارزكحلقة وصل بينهما . و نظراً للمسافة الكبيرة بين كلٍ من إيطاليا و أسبانيا ، لذلك استخدم التجار سفناً قوية ، تستطيع مواجهة الرياح العاتية ، و الأمواج المتقلبة بسهولة و آمان بواسطة أشرعتها الضخمة *[2].

و لعل الفنان قد أراد أن ينقل إلينا هذه المعلومة ؛ و هذا هو السبب في اهتمامه بتصوير السفينتين مفرودتا الشراع على الرغم من وقوفهما في الميناء ، هذا بالإضافة إلى ظهور المجداف .

أما بالنسبة إلى أمامية القطعة ، آلا و هي القسم الأول منها و الذي تشغله الدرافيل *[3] *delphinus* ؛ فنجد أنهما عبارة عن درفيلين δελφίς يسبح كلٍ منهما في مواجهة الآخر .

---

*١- إبراهيم نصحي ، " تاريخ الرومان " ، جـ. ١ ، ص. ٤٠٦ .

*٢- إبراهيم نصحي ، المرجع السابق ، جـ. ١، ص. ٤٠٦-٤٠٧ .

*٣- الدرفيل : δελφίς = *delphinus* : تنتمي الدرافيل إلي الثدييات ، فهي تحمل صغارهـا في اثـني عشـرة شـهراً ، و ترضعهـا . مـن أشـهر أنـواع الدرافيـل نـوع : *Delphinus delphis* ، و *Delphinidae* . و الدرافيل حقيقة حيتان ذات أسنان صغيرة ، تنتمي لرتبة الحوتية :*Cetacea* . للمزيد راجع : " كتاب المعرفة " ، المرجع السابق ، ص. ١٣٠-١٣١ .

و تظهر الدرفيل في شكل ثابت غير متحرك و ذلك للدلالة على رسو السفن في أحد الموانى . و أعتقد أن الفنان قد أراد من تصويره للدرفيل أن يخبرنا أن هاتين السفينتين المصورتان هنا هي عبارة عن سفينتين بحريتين ؛ حيث أن الدرفيل لا تتواجد إلا في مياه البحار و ليس في الأنهار .

أمراً آخر كذلك لعل الفنان قد قصده من ظهور هذه الدرافيل ، و هو أن يكفل السلامة لهذه السفن في رحلاتها الطويلة ؛ فالمعروف أن الدرفيل صديق للإنسان و المراكب ، فقد كانت هذه الكائنات مولعة بمصاحبة السفن في البحار و كانت دائماً ما تنقذ الغرقى بدفعهم فوق الماء ، حتى يتسنى لهم تنفس الهواء*١ .

و إذا نظرنا إلى الدرفيلين ، سوف نلاحظ تفهم الفسيفسائي لطبيعة هذين الحيوانين ، فقد صور جسمهما بدقة و طبيعية بدءً من شكل العين ، ثم المنخار ، ثم فمه الذي يشبه المنقار ، و لم يغفل الفنان عن تصوير زعنفة واحدة ظهرية ، بالإضافة إلى ذنب مكون من شعبتين مستعرضتين *٢.

و يلتقي الدرفيلان عند شكل غير معروف تماماً ، و إن كان أغلب الظن أنه إناءً أو لعله رمزاً لأحد الموانى ، قد قصد منه أنه تلتقي عنده السفن في سلام . و لا نتعجب من ظهور الرموز عند الرومان أبداً . أليس هم من كانوا يعتقدون في أسطورة نشأة روما و قصة الذئبة التي أرضعت ريموس ، و رومولوس ؟ [صورة ٢٩]. *٣

فوق هذا الإناء و الدرفيلين ، نلاحظ كتابة باليونانية ، تبدو جملة لعلها تشير إلى اسم الميناء الذي تبحر إليه هذه السفن في أثناء رحلاتها التجارية . فنرى : *ME IVIΛPIS YHEOI* و ليست كل هذه الحروف أكيدة ، فبعضها واضح و البعض الآخر غير مؤكد فلم تفهم.

---

*١- " كتاب المعرفة " ، المرجع السابق ، ص. ١٣٠-١٣١ .

*٢- نفسه .

*٣- عن هذه الأسطورة ، راجع : Schmidt , Joel , op.cit. , p.272-3

و من الدلائل الدامغة أيضاً على أنها سفناً بحرية و ليست نهرية ، و على رسوّها في ميناء ، وجود منارة في القسم الثالث و الأخير من أرضية الفسيفساء آلا و هو خلفية العمل . لذلك كان من الطبيعي ظهور المنارة في خلفية المنظر و كأنها مقامة هنا كي ترشد السفن إلى الميناء ، و هي تشبه في شكلها و طرازها المعماري الواضح ، شكل فنار الإسكندرية *[1]: *Pharos* *[2] .

---

*[1]- فنار الإسكندرية : *Pharos* يعتبر فنار الإسكندرية ثالث عجائب الدنيا السبع القديمة ، و قد أقيمت المنارة فوق جزيرة فاروس *Φαρός* ، و من هنا أخذت تسميتها . و قد بدأ تشييدها في عصر الملك بطلميوس الأول على يد المهندس سوستراتوس من كنيدوس : *Sostratus of Knidus* .

و تم بناؤها في بداية عصر بطلميوس الثاني حوالي عام ٢٨٠-٢٧٨ ق.م.

كانت المنارة مكونة من أربعة طوابق ، الطابق الأرضي يبلغ إرتفاعه ٦٠م[2] ، به منافذ عديدة ، و حجرات خاصة لوضع الآلات و سكن العمال . أما الطابق الثاني ، فهو ثماني الأضلاع و ارتفاعه ٣٠م. ، أما بالنسبة إلى الطابق الثالث ، فهو مستدير الشكل ، يعلوه مصباح مقام على ثمانية أعمدة ، و تحمل فوقها قبة يعلوها بدورها تمثال ارتفاعه حوالي ٧٠م. و يرجح أن هذا التمثال كان لإله البحار بوسيدون : *Ποσειδων* . للمزيد راجع كلٍ من :-

- " تاريخ الإسكندرية و حضارتها منذ أقدم العصور " ، لفيف من الأساتذة ، (محافظة الإسكندرية ١٩٦٣) ، ص. ١٣٦-١٣٨ .
- Khatchadourian . M. , " Ancient Alexandria ", (Alex. , 1985) , p. 20-3 .
- Forster , E.M. , " Alexandria : A History & a Guide ", (London , 1982),p.145-6.
- Forster , E.M. , " Pharos & Pharillon ", (London , 1983) , 3rd. edit., p.15-24 .
- " تاريخ العلم " ، جورج سارتون ، (القاهرة ١٩٧٨) ، جـ. ٤ ، ص. ٥٤-٦١ .
- Fedden , Robin. , " Egypt : Land of the valley ", (London , 1986) , p.82-6.

*[2]- فاروس : أضفى اليونانيون على كلمة " فاروس " معنى المنارة، و استخدموها للدلالة على أية منارة . ثم انتقلت الكلمة إلى كثير من اللغات الأخرى كالفرنسية ، و الإيطالية ، و الإسبانية ...، حيث اشتق اللفظ الدال على المنارة من كلمة فاروس .

و إذا قارنّا بين هذه المنارة الموجودة في قطعة الفسيفساء ، و بين فنار الإسكندرية ، فسوف نجد أنهما يتشابهان كثيراً في عدة أشياء .

في بداية القول ، نجد أن كلاهما له جزءٌ سفلياً مربع الشكل و ارتفاعه يفوق ارتفاع الأجزاء الأخرى ، و مثله في ذلك مثل فنار الإسكندرية تماماً *[1]. و يعلو هذا الجزء جزءٌ آخر أقل حجماً و ارتفاعاً ، إلا أننا لا نعرف إن كان مثمن الأضلاع كفنار الإسكندرية أم لا . و نصل في النهاية إلى الجزء الأخير و الذي يبدو أنه كان مستديراً و ربما كانت هناك قبة تغطيه .

و تشير هذه القطعة الفسيفسائية إلى المكانة البحرية التي ميزت ميناء أوستيا و نشاط حركة التجارة و السفن بهذا الميناء .

و ظهور المنارة بهذا الشكل المعماري المميز ، ليس بالأمر المستغرب بخاصة عندما نعرف مدى ما تعكسه مدينة أوستيا من تقدم و ثورة في مجال العمارة الرومانية *[2].

فمن أهم ما كان يميز هذه المدينة هو ما عرف باسم : *insulae* و هي عبارة عن مساكن مستطيلة ، في شكل بلوكات تبنى حول فناء واسع ، و لها محال تلتف كواجهة حول هذا الفناء . و يظلل مداخل هذه المحال الموجودة بالدور الأرضي صف من الشرفات المتصلة التي كانت في الأصل تمثل شرفات الطابق الأول . و بعض هذه المحال كان يستخدم كمخازن *horrea* ، و غيرها كأماكن للتسويق و البيع *[3].

---

*١- الجزء السفلي من فنار الإسكندرية ، كان ارتفاعه يبلغ حوالي ٦٠م. ، ثم يعلوه مثمن الأضلاع و ارتفاعه ٣٠م. و أخيراً شكل مستدير يبلغ ارتفاعه ١٥م. معنى ذلك أن الجزء السفلي ضعف ما فوقه و هكذا . . . [صورة ٣٠]

*٢- Henig , Martin . , op.cit. , p. 40-1 , 120 .

*٣- Ibid, p. 40-1

و قد انتشر هذا النوع من المباني في بداية القرن الثاني الميلادي ، و من أشهر الأمثلة على ذلك ؛ فناء المخازن الخاص بإيباجاثيوس : Ἐπαγαθίος : Epagathius و كذلك إيبافروديتوس : : Epaphroditus Ἐπαφροδιτός بأوستيا ، و يرجع تاريخه إلى حوالي عام ١٤٥-١٥٠م*١.
و هذا الحديث عن منازل insulae و محال أوستيا ، قصدت به أن يساعد في عملية تأريخ القطعة ، حيث أعتقد أنه نظراً لكونها كانت تغطي أرضية أحد هذه المحال في " منطقة النقابات " ، فمعنى ذلك أنها تتزامن تقريباً مع نفس الفترة الزمنية التي انتشرت فيها موضة إقامة ال insulae و كذلك نفس فترة إنشاء مخازن كل من إيباجاثيوس ، و إيبافروديتوس ، أي حوالي منتصف القرن الثاني الميلادي أعوام ١٤٥-١٥٠م. بالتقريب .
و هناك سبب آخر ، يؤكد اعتقادي بأن القطعة تؤرخ بمنتصف القرن الثاني الميلادي أيضاً ، و هو أنه قد تبين أن الفسيفساء من نوع " الأبيض و الأسود "*٢ ، و المستخدمة في هذا العمل ، كانت قد لاقت قبولاً و استحساناً و انتشاراً في إيطاليا ، بل و سيطرت على الفسيفساء الإيطالية منذ بدايات القرن الأول و حتى أواخر القرن الثالث الميلادي *٣.
و كانت هذا النوع من الفسيفساء ، في البداية يأخذ أشكالاً و خطوطاً هندسية بطريقة صرفة في أوستيا ، ثم تطور قليلاً قليلاً مع الوقت ، و ذلك قبل عصر هدريان مباشرةً *٤ .
و على الرغم من التغيرات و التطورات التي طرأت على هذا النوع من الفسيفساء ، إلا أن الخطوط الهندسية لم تختفِ تماماً .

---

*١- Henig , Martin . , op.cit. , p. 40-1 .

*٢- Black & White Mosaic in Italy .

*٣- Henig , Martin ., op.cit . , p. 120 .

*٤- هدريان : فيما بين ١١٧-١٣٨م. راجع ملاحظة ٣ ، بصفحة ٤ من هذا البحث .

و هكـــذا يتضـح أن فسـيفساء السـفن مـن ميـنـاء أوسـتيا ، تـرجع إلـى عصـر هـدريان أو السـنوات اللاحقـة لـه بقليـل حتـى تصـل إلـى منتصـف القـرن الثـاني الميـلادي .

و لكـي نسـتطيع أن نتفهـم الأمـر الـذي دعـا صـانع الفسـيفساء إلـى عمـل مثـل هـذه القطعـة ، و اختيـار مثـل هـذا الموضـوع ، يجـب أن نعـرف أن التجـارة الإقليميـة*[1] المتبـادلة بيـن الولايـات كـانت المـورد الأكبـر الـذي يـدر الثـروة علـى المـدن الكبـرى ، السـاحلية كـانت أم النهـرية فـي شـتّي أرجـاء الإمبـراطورية الرومـانية ، بـل أن هـذه التجـارة كـادت تقتصـر علـى مـواد و سـلع لهـا ضـرورتها القصـوى .

و لـدينا مـن القـرن الثـاني الميـلادي مئـات مـن النقـوش الـتي تعكـس لنـا منـاظراً و حـرفاً كـانت سـائدة بيـن رجـال ذلك العصـر .

و كثيـر مـن هـذه النقـوش يـذكر أسـماء تجـار : *mercatores* ، *negotiatores* بـل و تعـرض أيضـاً مـا يتـاجرون فيـه علـى وجـه الخصـوص .

و كـان أكثـر التجـار يتعـاملون فـي المـواد الغـذائية ، و بخاصـة القمـح و النبيـذ ، و الزيـت ، كما يتـاجرون فـي المعـادن ، و الأخشـاب ، و الملابـس ، و الفخـار . و كـان القمـح يصـدر مـن عـدة ولايـات ، و بخاصـة مـن مصـر ، و أفريقيـا ، و سـردينيا ، و صـقلية .

و الفحـص الدقيـق للمصـادر ، يـدل علـى أن أعظـم مسـتهلك للمـواد الغـذائية ، و غيـرها ، هـو التمـوين الإمبـراطوري و أكثـر التجـار الذيـن كـانوا فـي أغلـب الأحيـان هـم أصـحاب السـفن و المـالكين لمخـازن الاسـتيداع فـي نفـس الوقـت و كـانوا يعملـون فـي خـدمة الإمبـراطور أي سـكان مـدينة رومـا و الجيـش .

و يـدل علـى ذلك النقـوش التـي تتحـدث عـن جمعيـات : *collegia* التجـار و أصـحاب السـفن التـي تمخـر عـرض البحـار ، و هـم الذيـن كـانوا

---

*١ – م.رستوفتزف ، " تاريخ الإمبراطورية الرومانية الاجتماعي و الاقتصادي " ، ترجمة زكي علي ، و محمد سليم سالم ، (مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٥٧) ، ص. ٢٢٢-٢٢٢ جـ. ١

يعـــرفون باســـم : *navicularii* ، و البحـــارة : *nautae* فـــي ميـــاه الأنهـــار *[1]. و أكثـــر هـــذه الجمعيـــات كـــان معتـــرفاً بهـــا ، بـــل و كـــانت أيضـــاً محـــل رعـــاية الدولـــة ، لأنهـــا كـــانت ذات فـــائدة أو بالأحـــرى لا غنـــى عنهـــا بالنســـبة إلـــي الدولـــة .

و ممـــا لا ريـــب فيـــه أن الرجـــال الذيـــن اتخـــذوا حـــرفة واحـــدة ، كـــان مـــن الطبيعـــي أن شـــعروا بالرغبـــة فـــي الاجتمـــاع و التعـــاون مـــع نظـــرائهم ، و العمـــل علـــى مـــا فيـــه صـــالح حـــرفتهم المشـــتركة و تقـــدمها . و كـــانت أول هـــذه الجمعيـــات التـــي أولتهـــا حكـــومة الإمبـــراطورية حمـــايتها ، و رعـــايتها ، كـــانت جمعيـــات التجـــار و أصـــحاب الســـفن .

و فـــي عهـــد الإمبـــراطور كـــلاوديوس *[2]، تـــم تنظيـــم حـــركة التجـــار و أصـــحاب الســـفن ، و يـــدل علـــى ذلك البنـــاء الفخـــم القـــائم فـــي أوســـتيا حيـــث كـــان لمختلـــف النقـــابات الإقليميـــة و المحليـــة التـــي كـــان عملهـــا يتصـــل بتمويـــن رومـــا ، و الإدارات التـــي تتعلـــق بهـــذه الأمـــور *[3].

و مـــع قيـــام نهضـــة تجـــارية عظيمـــة فـــي الولايـــات ، و ظهـــور طبقـــة مـــن التجـــار فيهـــا ، تـــدهورت التجـــارة الإيطـــالية و بخاصـــة فـــي جنـــوب إيطـــاليا،

---

*١- م.رستوفتزف ، المرجع السابق ، ص. ٢٢١-٢٢٢ .

*٢- كلاوديوس : *Tiberius Claudius Nero Germanicus* ، ولد في عام ١٠ ق.م. و توفي عام ٥٤م. و قد ولد هذا الإمبراطور الروماني في مدينة ليونز " *Lyons* ، و قد أصبح إمبراطوراً بمحض الصدفة في عام ٤١ م. ، و قد شارك بنفسه في غزو بريطانيا عام ٤٣م.

و تلقي في حياته سبعة و عشرون وساماً إمبراطورياً : *Salutationes* . و قد كان كلاوديوس عليماً بالتاريخ الروماني و يحمل احتراماً كبيراً للديانة و العقائد الرومانية .

و قد كتب كتباً عن تاريخ الأتروسكيين و القرطاجيين . كذلك كتب قصة حياته ، إلاّ أن كل ذلك قد فقد مع الأسف .

للمزيد راجع : The Oxford Classical Dictionary , 3rd.edit. , p.337

- Petit Larousse Illustre', (Paris 1984) , p.1238 .

*٣- م.رستوفتزف ، المرجع السابق ، جـ. ٢ ، ص. ٤٧٥ ، ملاحظة رقم ٢٢ .

و في الوقت الذي كانت فيه بوتيولي *[1]أعظم ميناء في العصر الجمهوري ، نجد أنه قد طرأ عليها الانحلال*[2] ، و ساعد على هذا التدهور بناء المرفأ الصناعي في أوستيا في عهد الإمبراطور كلاوديوس ، و هو المرفأ الذي قام الإمبراطور نيرون *[3]بعد ذلك بتوسيعه ، ثم أعاد تراجان*[4] بناءه .

---

*١- بوتيولي : *Puteoli* و تعرف اليوم باسم Pozzuoli ، هي مدينة إيطالية تقع بالقرب من نابولي . و في حوالي عام ٥٢١ق.م. قام المستعمرون الساميون من مدينة كوماي *Cumae* بتأسيس مدينة ديكايرشيا : *Dicaearchia* في نفس مكان بوتيولي . و ليس من المعروف متى تحولت تلك المدينة إلى اسم بوتيولي . و أغلب الظن أن بوتيولي قد تحولت إلى ولاية رومانية في نفس الوقت مع مدينة كابوا : *Capua* في عام ٣٣٨ق.م. و في أثناء حروب هانيبال ، كانت المدينة عبارة عن ميناء حربي و تجاري هام . و في البداية كانت روما تعتمد عليها في كل صادراتها و وارداتها .
و استمرت علي هذا القدر من الأهمية حتي ظهر ميناء أوستيا الذي زعزع مكانتها .
للمزيد راجع : The Oxford Classical Dictionary , p. 1280

*٢- م.رستوفتزف ، المرجع السابق ، ص. ٢٢١-٢٢٢ .

*٣- نيرون : *Nero Claudius Caesar* هو إمبراطور روماني تولي الحكم في الفترة ما بين ٥٤-٦٨م. و قد ولد عام ٣٧م. كان هذا الإمبراطور مغرماً بالفنون و ابتكار الألعاب الجديدة مثل : *Juvenalia* عام ٥٩م.و لعبة مسماة *Neronia* عام ٦١م. و قد افتتح صالة جمنيزيوم *Gymnasium*
و قد جعل الخوف و المبالغة في التعبير و الحساس بالقوة كل ذلك جعل منه شخصية ليس لها شعبيتها ، و كان مساعديه و مستشاريه من طبقات و نفوس دنيا . و اشتهر في التاريخ بحريق روما .
للمزيد راجع : The Oxford Classical Dictionary , p. 1037.

*٤- تراجان : *Marcus Ulpius Traianus* هو إمبراطور روماني تولي الحكم من عام ٩٨-١١٧م. و قد ولد من أم أسبانية في عام ٥٣م.
و تدرج في الرتب العسكرية بالجيش أولاً : *quaestor* ثم . *praetor* . و قد حصن حدود الإمبراطورية الرومانية عند نهر الدانوب عند طريق حروبه مع الداكيين (١٠١-١٠٧م.) و وصلت حدود الإمبراطورية في عهده إلي أرض بتراء العربية ، أرمينيا ،و ميزوبوتاميا (أرض العراق القديم) .
للمزيد راجع : The Oxford Classical Dictionary ,. p. 1543

و يعتقد رستوفتزف *[1] أن أوستيا كانت أعظم ميناء في إيطاليا بجلب المؤن : *Annona* و التي كانت الدولة تحرص على جلبها غالباً من الولايات الغربية إلى إيطاليا ، و من ثم إلى روما .
فكانت السفن الآتية من أسبانيا ، و بلاد الغال ، و سردينيا و إفريقيا ، تلقى حسن الاستقبال و خير معونة في مرفأ أوستيا . و يدل على ذلك أيضاً وجود البهو الخاص بانعقاد الجماعات و الهيئات و تلك المخازن الرحبة للإيداع ، و كان ذلك في أوائل عصر الإمبراطورية ، و كل ذلك يشهد على أهمية المدينة و تقدمها المستمر خلال القرن الأول ق.م. و القرن الأول الميلادي .
و هكذا ، فمما سبق تقديمه نستطيع أن نتفهم الفسيفسائي الذي قام بعمل هذه القطعة ، و نستطيع تأريخها بأواخر القرن الأول الميلادي ، و بدايات القرن الثاني الميلادي .

دراسة تحليلية للقطعة :

أولاً : تصوير ميناءً بحرياً من خلال فن الفسيفساء ، تعتبر تجربة تتميز ببعض الصعوبات نظراً للأحجام المختلفة من قطع السيفساء التي يستخدمها الفسيفسائي ، أما عن طريق فن التصوير الحائطي فهي أسهل حيث تساعده الفرشاة على التحكم في الألوان و تدرجاتها بسهولة ، و انسيابية . [صورة ٣١] .
ثانياً : التأثير السكندري المتمثل في تقارب شكل هذه المنارة مع شكل منارة الإسكندرية العظيمة ، مما يدل على مكانة الإسكندرية آن ذاك ، و تأثيرها على مختلف الأماكن .

و هكذا تظهر الخلفية التجارية ، و الاقتصادية لذلك الميناء من خلال الفن .

---

*١- رستوفتزف م. ، المرجع السابق ، ص. ٢٢٥ ، جـ. ١ .

﴿٧﴾ فسيفساء فيلا هدريان بتيفولي:

تعتبر فيلا الإمبراطور هدريان (١١٧-١٣٧ م.) من أعظم الفيلات الريفية التي أقامها الرومان على الإطلاق *[١].

و كانت هذه الفيلا تمتد على مسافة ميل بين المنحدرات أسفل مدينة تيفولي*[٢]،و تبعد عن روما بحوالي ١٥ ميلاً.

و تعد هذه الفيلا دليلاً شاهداً على عبقرية الرومان و هندستهم و عمارتهم الفذة التي تميزوا بها، كما توضح كيف استطاع الفنان أن يمزج بين روح الخيال و أرض الواقع *[٣].

و على الرغم من أن الفنان الذي شيد هذه الفيلا كان مجهول الاسم و لم يستدل عليه، *[٤]و مع ذلك فقد عرف بجدارة أن يجمع بين عدة تقاسيم معمارية مختلفة مثل الحجرات و الأفنية ، و الحمامات ، و الأروقة ، و المعابد و المكتبات ، و أحواض السباحة و الحدائق .

و لعل هذا هو السبب الذي جعل الباحثين و الكتاب ، أمثال هانيج *[٥]يذكرون أن فيلا هدريان تمثل مزيجاً رومانياً خاصاً من حيث التناول المعماري الفريد الذي خلقه المهندس المعماري لها . *[صورة ٣٢-٣٣]* .

---

*١- Wheeler , Mortimer , op.cit. , p. 137 .

*٢- مدينة تيفولي : اسمها القديم Tibur و تشتهر بآثارها ، و بالفاكهة و أحجار البناء مثل الترافرتين : Travertine و ديانات مثل ديانة هرقل و فستا ، و قد تم تأسيسها قبل مدينة روما ، ربما بواسطة الصقليين . كما كانت عضواً قوياً في الحلف اللاتيني . و في القرن الرابع ق.م. حاربت روما حتى فقدت أراضيها عام ٣٣٨ ق.م. و قد كان لكاتوللوس ، هوراس ، أغسطس و هدريان فيلات بهذه المدينة .

للمزيد راجع : The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , 1524-5 .

*٣- Wheeler , Mortimer , op.cit. , p. 138 .

*٤- Henig, Martin ., op.cit. , p. 36 .

*٥- Ibid.

و نعني بمسميات الأماكن* منها سوق سمي Poikile و البريتنيوم Prytaneum و الأكاديمية Akademe ، كانوب Canopus ، Vale of Tempe ، Lyceum ، Piazza d'Oro [*١]

كل هذه الأسماء تشير بشكل قاطع إلى هيمنة الثقافة الهلينية على فيلا هذا الإمبراطور[*٣] ، و لا عجب في ذلك ، فقد اشتهر هدريان بشغفه بالحضارة الهللينية و سيطرة هذه الثقافة على شخصيته و مبانيه ، و مع ذلك فطراز البناء نفسه يعبر عن شخصية المهندس الفنان الروماني الأصيلة [*٤].

و كما سبقت الإشارة من قبل ، فقد انتشر عنصر تصوير الطبيعة في عصر الإمبراطورية الرومانية بطريقة سريعة .[*٥]

و كانت الفسيفساء من نوع : *emblemata* أو اللوحات الفسيفسائية المركزية العالية الجودة ، تصنع بواسطة فنانين مهرة في مجال متخصصة بذلك ، و يتم تنفيذها بشكل واسع حيث تستعمل في زخرفة الأرضيات المحلية ، و قد تكون لوحات كالسجاد مثل هذه القطع التي عثر عليها بفيلا هدريان و المحفوظة بمتحف الفاتيكان [*٦].

و هذه الفسيفساء التي من نوع[*٧] : *emblemata* كانت في كثير من الأحيان ، نسخا من أعمال التصوير الحائطي أو أعمال فسيفسائية نفذت

---

*١- Wheeler , Mortimer . op cit. . p. 138

*٢- للمزيد رجع :-

Boardmann , John , and others , " The Oxford History of the Classical World "," The Roman World " , (New York . 1988) . p. 389-90

*٣- Henig , Martin . op cit.. p.36

*٤- Ibid

*٥- Wheeler . Mortimer . op cit. . p 182

*٦- Ibid

*٧- Henig . Martin . op.cit.. p.117

و كثيراً ما كان تصوير الطبيعة من خلال الفسيفساء ، يزخر بمشاهد العبادات الدينية ، أو مناظر الصيد ، أو مناظر مختلفة لأنواع الصراع المتعددة *[1].

و بالنسبة إلى فيلا الإمبراطور هدريان *[2] و التي تضم ستة قطع جميلة ؛ نلاحظ تنوع الموضوعات المصورة على هذه النماذج الفسيفسائية، حيث نجد قطعة تصور معركة القنطور ضد النمور – و هذه هي المحفوظة بمتحف برلين بألمانيا – و أخرى تصور مهاجمة الأسد لأحد الثيران ، و ثالثة تعكس منظراً طبيعياً هادئاً هو رعي الماعز أمام تمثال واقف لإلهة ، و الرابعة رعي الماعز أيضاً و لكن أمام تمثال جالس للإلهة . أما القطعة الخامسة و السادسة فتعكس كل منهما منظر قناعٍ أمام فهدٍ مرة ، و أمام حيوان يشبه ابو الهول مرة أخرى.و هذه الأمثلة الأخيرة ، محفوظة بمتحف الفاتيكان .

[أ] معركة القنطور مع النمر :

عثر على هذه القطعة من الفسيفساء بفيلا الإمبراطور هدريان بمدينة تيفولي ، حيث كانت تزين إحدى الأرضيات بالفيلا . و تصور معركة بين أحد القناطير و الحيوانات المتوحشة . و تبلغ أبعاد القطعة حوالي ٥٨,٤ × ٩١,٤ سم.*[3] و القطعة محفوظة في متحف برلين المسمى : Antikensammlung Staatliche Museen *[4].

---

*١- Blanchet , Adrien ., op.cit. , p. 93 .

*٢- للمزيد عن فيلا هدريان ؛ راجع :

Ward-Perkins , " Rom. Arch. " , p. 158-74
Boardman , John ., and others , " The Oxford History of the Classical World : " The Roman World ", (Oxford , New York , 1988) p. 389-90
Strong , Eugenie ., op.cit. , Vol.*II* . p. 94 .

*٣- Werner , Klaus ., " Mosaiken aus Rom.", (Deutschland , 1994) pp.108-115
" *Polychrome Mosaikpavimente und Emblemata aus Rom und Umgebung* "

*٤- Ramage ., & Ramage, op.cit. , p. 185 .

و قبل التعرض هذه القطعة بالدراسة ، و التحليل ، و الوصف التفصيلي ، لابد أولاً من التحدث عن بطل القطعة هنا ألا و هو القنطور الذكر*[1] .

و القنطور هو فصيلة من المخلوقات المتوحشة الخرافية *[2]و قد تسمى مجازاً " الحيوانات الشريرة " *[3]. و هي عبارة عن خليط من الإنسان و الحيوان ؛ فالجزء العلوي يمثل جسماً بشرياً ، بينما الجزء السفلي ، فهو جسم حيوان هو الحصان .

و ظهور القنطور في الفن ، ليس بالأمر المستغرب ؛ ألم نرهم من قبل و هم يزينون الأفاريز في معبد زيوس*[4] بأوليمبيا*[5] ؟

---

*١- للمزيد عن القنطور ، راجع : Schmidt , Joel ., op.cit. , p. 69 .
The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p 179 .

*٢- القنطور حيوان خرافي ، نسجت حوله الأساطير منذ قديم الزمن . فقد ظهر لدى هوميروس في كتاباته ، و أواخر العصر الميكيني ، و في بدايات فنون الشرق .

للمزيد راجع : The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 179 .

*٣- بعض القناطير كان لها أساطير فردية خاصة بشخصهم ، فهناك من كان شريراً مثل القنطور نيسوس : *Nessus* الذي خطف ديانير : *Deianira* زوجة هرقل و حاول اغتصابها ، و انتهى به الأمر بأن قتله زوجها هرقل بحربته . و هناك أيضاً القنصور الحكيم الطيب و العالم في الطب و كان يسمى خيرون : *Χεῖρόν* و كان من أصل إلهي فهو ابن كرونوس و فيليرا .

للمزيد راجع : Schmidt , Joel ., op.cit. , p. 69 .

*٤- زيوس : هو كبير آلهة الإغريق فوق جبل الأوليمب ، و هو يماثل الإله جوبيتر لدي الرومان . و زيوس هو زوج هيرا و والد العديد من الآلهة و الآلهات ، و هو إله السماء ، الصاعقة ، و البرق ، و الرعد ، أي باختصار هو إله الظواهر الجغرافية .

للمزيد راجع : Schmidt , Joel ., op cit. , p. 317-9
The Oxford Classical Dictionary , op cit . p.1636-8

*٥- للمزيد راجع : Richter , Gisela M.A .op.cit . p. 108

حيث ظهرت القناطير و هي تتقاتل مع اللابيس و ذلك لأنه عندما دعا ملك اللابيس : بيريثوس القناطير إلى حفل زفافه ، حاول أن ذلك عدد من المدعوين اختطاف و اغتصاب زوجة اللابيس .

و تعكس القطعة موضوعاً درامياً*[1] حيث نجد الحيوان الخرافي : القنطور κενταυρ و هو ساوٍ في اندفاعه إلى أسفل نحو التلال*[2]، ليقذف بقطعة صخرية ضخمة نحو نمر ينهش زوجة المقتولة . و تحدثنا الكاتبة سترونج *[3] عن براعة الفنان الفسيفسائي في جمال السقطة التي ظهرت بها أنثى القنطور : κενταυρης ، و علة و ضعف جسدها ، و في نفس الوقت رشاقة حركتها الأخيرة . هذا بالإضافة إلى الرعب المرتسم على ملامح النمر ، من شدة هلعه نتيجة لاندفاع القنطور نحوه ، و اقتراب الضربة منه . و في رأي سترونج كذلك ، لم يستطع أي فنان آخر من فناني تصوير الحيوانات في أي بلد أن يبلغ مثل هذه البراعة التي وصل إليها فنان هذه القطعة الرائعة .

و على الرغم من أن القنطور حيواناً خرافياً ، يمثل الحياة البرية ، و رغبات الحيوانات المتوحشة : φηρες *[4]، إلا أننا لا يسعنا هنا سوى الشعور بالتعاطف العميق معه . و يعتبر منظر ذكر القنطور و هو يدافع عن زوجته منظراً مثيراً للاهتمام بحق *[5].[صورة ٣٤] .

الوصف التفصيلي:

نبدأ أولاً بمحاولة معرفة التوقيت الذي أراد الفنان الفسيفسائي أن يصوره في هذا العمل ، و أول ما نلاحظه هو عدم ظهور الظلال في القطعة ؛ سواءً أمام الشخوص أم من خلفهم .

---

*١- Strong , Eugenie ., op.cit. , Vol.II , p. 96 ., fig. 380 .

*٢- اشتهرت القناطير بالعيش في الغابات و التلال في أُليس ، و أركيديا ، و ثيساليا .

للمزيد راجع : The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 179 .

*٣- Strong , Eugenie ., op.cit. , Vol.II , p. 96 ., fig. 380 .

*٤- The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 179 .

*٥- Blanchet , Adrien ., op.cit. , p. 93

و معنى ذلك أن الوقت الذي جرت فيه أحداث الواقعة ،كان في فترة الظهيرة عندما تصل الشمس إلى كبد السماء ، و تكون عمودية فوق الشخوص . كذلك هناك أمراً آخر يؤكد أنه النهار لأن القطعة تظهر منيرة و ليست مظلمة .

أما بالنسبة إلى البيئة التي أراد الفنان أن يصورها ، فهي بيئة التلال التي اعتادت القناطير على العيش فيها ، فرأينا هنا التلال و الهضاب الصغيرة ، كذلك الرمال الذهبية و التي تميز بطبيعة الحال هذه البيئة ، أيضاً وجدنا بعض النباتات الخضراء و الشجيرات القصيرة المتناثرة هنا و هناك بحرية و بعناية ، و دون أن تكون دخيلة على المنظر ، بل على العكس كانت بمثابة عاملاً مساعداً له أهميته و شأنه ليكمل الجو و يستكمل التناسق البيئي الذي حاول الفنان أن يخلقه بعناية .

نصل الآن إلى بطل العمل و هو ذكر القنطور: κένταυρ .

و أول ما يسترعي انتباهنا فيه هو ملامح القوة الشديدة و التي تظهر واضحةً ؛ بداية من عضلات صدره النافرة و البارزة و التي تدل على عظم غضبه و الثورة العارمة المدفونة داخل مكنون نفسه ، ثم منظر عضلات ساعديه المرفوعتان إلى أعلى بقوة و شموخ و ثبات ، دون أن يهتز له جفن على الرغم من ثقل تلك القطعة الصخرية التي يحملها بين يديه ، و يرفعها بمنتهى اليسر و السهولة فوق رأسه . ساعده على ذلك شدة غضبه و ولعته على أنثاه ، و ما أصابها من مكروه .

و قد كان الفنان هنا متمكناً من نفسه للغاية ؛ فصور الجزء العلوي من القنطور و الذي يماثل الجسم البشري بعناية و تفهم واضحين . و ظهر شعر الرأس غزيراً و تنسدل خصلاته على جبهته بنعومة و هوجاء في آنٍ واحد ، لتزيد من شكله الهمجي العنيف ، ثم نرى ملامح وجهه الذي يتميز - على الرغم من كل شيء - بالوسامة و ربما كان ذلك نابعاً من تعاطف الفنان

ـع موضـوعه ، فـأراد أن يجعـل مـلامحه وسـيمة و جميلـة ليزيـد مـن اكتسـابه لتعاطـف المشـاهد مـع حكـايته تـلك . و يـأتي بعـد ذلك منظـر لحيتـه و شـاربه ليعيـدا إلـى الأذهـان شـكل القـوة ، و العنفـوان اللـذان يميـزان القنطـور ، و لـم ينـسّ الفسـيفسائي أن يجعـل لـبون كـلٍ مـن شـعر الرأس ، و اللحيـة بلـون واحـد ، هـو البنـي الداكـن القـريب مـن الأسـود ، و ذلك كـي يتـلاءم مـع اللـون المختـار هنـا لهـذا الجسـم و هـو البنـي سـواء بالنسـبة إلـى الجـزء العلـوي البشـري ، أم الجـزء السـفلي للحصـان .

و عنـدما نصـل إلـى هـذا الجـزء الأخيـر السـفلي ، نلاحـظ عنايـة الفنـان بجسـم الحصـان و تفهمـه لـه ، فنجـد البطـن ، و الصـهوة و القـوائم كلهـا منفـذة بعنايـة و دقـة منقطعـة النظيـر . و قـد رفـع قـوائمه الأمـامية و ظهـرت حـوافره واضـحة حتـى نفهـم أنـه لـن يتـورع عـن الوثـب فـوق عـدوه و محـاولة القضـاء عليـه بكـل وسـيلة ممكنـة و لـو كـانت أقـدامه . و لـم ينـسّ الفنـان تصـوير ذنبـه ذو الشـعر المتهـدل و المتطـاير فـي الهـواء دلالـة علـى أنـه يركـض .

و قبـل أن نتـرك القنطـور ، نـراه و قـد وضـع علـى كتفـه الأيسـر جلـد نمـر لعـل ذلك دلالـة علـى أنـه هـو البطل الفـائز فـي هـذه المعـركة .

و مـن ناحيـة أخـري ، نجـد أنثـى القنطـور : *κεντωρής* و هـي لا تقـل براعـة و جمـالاً فـي التصـوير عـن زوجهـا . و قـد تميـزت هـذه الأخيـرة باللـون الفاتـح فـي الجسـم سـواء الجـزء البشـري ، أم الجـزء الحيـواني منـه . و كـلاهما لا يقـلان جمـالاً عـن بعضـهما البعـض . و يأخـذنا الإعجـاب فعـلاً بجمـال سـقطتها ، ففيمـا يبـدو ، لقـد وقعـت علـى الأمـام و ارتمـى جسـمها فـي وهـن علـى الجـانب و قـد امتـدت ذراعيهـا أمامهـا ، لعلهـا كـانت تحـاول أن تقـلل مـن أثـر السـقطة علـى نفسـها، و لكـن للأسـف لـم يسـعفها الحـظ لتتخلـص مـن مهاجمـة النمـور لهـا فمـاتت .

و يثيـر منظرهـا هـذا فـي نفوسـنا ، مشـاعر الحـزن و الشـفقة عليهـا مما ألـم بهـا مـن مصـاب .

و قد ساعد على تعاظم إحساسنا بالعطف عليها منظر قوائمها الأماميتين المنثنيتين بخاصة القدم اليمنى و التي جعلتها الساقطة القوية تنثني أسفلها حتى أنه من الممكن الاعتقاد أنها قد انكسرت من تحتها . أيضاً برع الفنان في تصوير الجزء الخلفي من جسم الفرس أي مؤخرتها ، فظهر مرفوعاً إلى أعلى قليلاً في شكل يطابق الواقع . أما شعرها الأسود بخصلاته المتهدلة و المنسدلة بحرية و استكانة على أكتافها ، فيزيد من ملامح الوهن و الضعف المسيطران عليها ، على العكس تماماً من منظر زوجها .

ننتقل الآن إلى نوعية أخري من الحيوانات ، و هي حيوانات حقيقية متوحشة ، و على الرغم من أن المراجع المختلفة*[1] قد تحدثت عنهم دوما باعتبارهم نموراً فقط ، إلا أنني أعتقد أن كل واحد من هؤلاء الثلاثة هو حيواناً مختلفاً تماماً في نوعه عن الآخر . كما أن دورهم في القطعة لا يقل في أهميته و براعته عن منظر البطل في هذا العمل آلا و هو القنطور ، أي أنهم لا يقلون عنه بطولة . و سوف أبدأ أولاً بذلك النمر الأرقط ، و الموجود فوق تل صغير على الجانب الأيسر من القطعة ، و هو الأقل من حيث الأهمية ، لأصل في النهاية إلى أهم حيوان في الثلاثة .

و بالنظر إلى هذا النمر الأرقط ؛ أي الفهد ، فسوف نلاحظ جمال جلده ذو اللون الذهبي و المنقط بالبقع السوداء الصغيرة .

و قد برع الفنان في استخدامه لهذه الألوان و نفذ جلده بطريقة رائعة الجمال ، حتى أنه قد يغري المشاهد فيتخيل نفسه أمام فهد حقيقي ، له جلد بديع ، فيمد يده ليتحسس هذا الجلد الناعم الملمس . و لكنه يمتنع في آخر لحظة ، عن تلك الفعلة عندما يرى وقفة الفهد هكذا متحفزاً للوثب و الهجوم على خصمه ، و مكشراً عن أنيابه ، فيشعر المشاهد

---

*١- راجع Strong , Eugenie ., op.cit. , Vol.II , p. 96 ., fig. 380 .
Blanchet , Adrien ., op.cit. , p. 93 .

بالخـــوف يتغلغـــل فـــي نفســـه ، و فـــي نفـــس الوقـــت نعـــود فيتذكـــر أنـــه أمـــام صـــورة صـــماء لا حـــول لهـــا و لا قـــوة ، و لكـــن تحـــولت بســـبب براعـــة الفنـــان إلـــى شـــعلة مـــن الحيـــاة .

و علـــى الرغـــم مـــن مظهـــر القـــوة الذي نســـتشعره مـــن شـــكل الفهـــد ، ســـواء مـــن منظـــر فمـــه و مخـــالبه الواضـــحة ، أم مـــن وقفتـــه تـــلك و حـــوافره الثـــابتة فـــوق الأرض ، أم مـــن خـــلال ذنبـــه المنتصـــب إلـــى أعلـــى و مـــع ذلك أعتقـــد أنـــه كـــان متـــردداً بعـــض الشـــيء فـــي مهاجمـــة القنطـــور ؛ و ذلك بعـــد أن رأي مـــا ألـــم بأقـــرانه مـــن هـــذا الأخيـــر ، و مـــن شـــدة غضـــب القنطـــور و رغبتـــه فـــي الانتقـــام لزوجتـــه .

فعـــرف الفهـــد أنـــه ســـيكون هـــالكاً هـــو الآخـــر لا محـــالة ، و ذلك بعـــد مـــوت الحيـــوان الأول و نـــراه ملقيـــي ينـــزف مـــن رأســـه علـــى اليميـــن ، بينمـــا الحيـــوان الثـــاني و القـــريب مـــن القنطـــورة يســـتعد لتلقـــي الضـــربة القاضـــية عنـــدما يقذفـــه زوجهـــا بتـــلك الصـــخرة الضـــخمة .

و فـــي هـــذه الحـــالة ســـيصبح الفهـــد فـــي مـــواجهة القنطـــور وحـــده ، و لـــن يســـتطيع بقـــوته المعهـــودة أن يتغلـــب أو حتـــى أن يصـــمد أمـــام هـــذا البركـــان الغاضـــب المتمثـــل فـــي القنطـــور المتألـــم لزوجـــه .

أمـــا الحيـــوان الثـــاني ، و الذي نـــراه مســـجي علـــى يميـــن القنطـــور ، فهـــو فـــي رأيـــي ليـــس بنمـــرٍ ، و إنمـــا هـــو أســـد : $\lambda\varepsilon\varpi\nu$.

و نـــراه هنـــا بشـــعره الأشـــقر الجميـــل و لـــونه الفاتـــح البـــديع ، و قـــد ســـقط أرضـــاً و ينـــزف الـــدم مـــن رأســـه ، و مـــن شـــكله هـــذا نعـــرف أن القنطـــور قـــد أصـــابه فـــي رأســـه إصـــابة أفضـــت إلـــى موتـــه فـــي الحـــال . فســـقط هكـــذا علـــى قـــائمتيه الأمـــاميتين ، إلا أنهمـــا لـــم يتحمـــلا ثقلـــه مـــن عـــزم الإصـــابة ، فمـــال إلـــى جـــانبه قـــليلاً .

و ســـقطته تـــلك لا تقـــل - فـــي رأيـــي - جمـــالاً عـــن ســـقطة القنطـــورة ، فقـــد حـــاز علـــى إعجـــابنا بـــداية مـــن منظـــر الدمـــاء التـــي انســـابت مـــن رأســـه و نـــزلت أيضـــاً علـــي شـــعره الغـــزير ، بـــل و نـــراها و قـــد وصـــلت بعـــض النقـــط منهـــا إلـــى قائمتيـــه الأمـــاميتين أيضـــاً .

و على ما يبدو ، نستطيع أن نتخيل كما تخيل الفنان من قبلنا أن القنطور ، و قد أعماه الغضب ، قد نزل التل مندفعاً في هجومه ، فوطأ بقائمتيه الأماميتين فوق رأس الأسد و لعل الأخير كان لاهٍ و هو يسير متمهلاً نحو الفريسة ليشارك صديقه فيها ، فلم ينتبه إلى القنطور الذي جاء من خلفه ، و لم يكتفِ القنطور بذلك ، بل أتبع ذلك بقوائمه الخلفية التي نزلت على جسم الأسد فطرحته أرضاً بما لم يترك له فرصه لالتقاط أنفاسه أو النجاة من الموت المحقق . و يرجع اعتقادي في أن القنطور قد أتي من خلف الأسد فجأة ، إلى أننا نرى الأسد بوجهه بما معناه أنه كان معطياً ظهره للمهاجم .

و لابد من القول ، أن الفنان قد تفوق علي نفسه عندما برع هكذا في تصوير الأسد و لا روح فيه ، و هو ملقي بهذا المنظر الأليم علي الأرض ، حتى أننا قد نشعر ببعض الشفقة تنساب في قلوبنا عليه ، و لا يوقف تدفقها سوى شكل القنطور الحزين على زوجته ، و شكل هذه الأخيرة و قد ارتمت على الأرض في ضعف ، و وهن .

و نصل الآن إلى الحيوان الثالث و الأخير و هو الموجود بجوار القنطورة ، و هو في الأساس سبب هذه المأساة ، أي أنه هو المجرم الأول و الأخير ، أنه النمر : τιγρίς .

و هو هنا ليس مرقطاً كالنمر الأول ، و إنما هو نمراً من نوع آخر ، و لعل الفنان قد قدم هذه الأنواع المختلفة ليلفت نظرنا إلى براعته و تمكنه من عمله . و هذا النمر الأخير هو - كما سبق القول - المجرم الأول ، فقد ضبطه القنطور بجوار زوجته وحده ، ينشب مخالبه في جسدها المسجي على الأرض فتدافعت الدماء الغزيرة منه ، و انسابت فوق بطنها من بين مخالبه .

و لم يكتفِ النمر بذلك ، بل قبض بقائمته الخلفية اليسرى فوق القائم الأيسر الأمامي للقنطورة ، و ذلك حتى يحكم من سيطرته عليها ، و هو يقوم بافتراسها بمخالبه .

و قـد ظهـر عنصـر المبـالغة واضحاً علـى مـلامح النمـر ، و هـو يلتفـت برأسـه إلـى الوراء ليـرى ذلك الحصـان الـذي جـاء مـن الخـلف و لـم يهـب النمـر ، و لكنـه يفـاجأ بأنـه القنطـور زوج الضـحية و ليـس بمجـرد حصـاناً عـادياً ، فتملكتـه المفاجـأة و شـلت تفكيـره فلـم يعـد يعـرف مـاذا يفعـل . بـل أن منظـر الخـوف مـن القنطـور و الصـخرة التـي يحملهـا فـوق رأسـه قـد ظهـر جليـاً علـى وجهـه.

و قـد ظهـرت براعـة الفنـان فـي اختيـاره للألـوان المنتقـاة بعنايـة ، سـواء تـلك التـي اسـتخدمها فـي جسـم القنطـور الـزوج و أنثـاه ، أم تـلك التـي نـراها فـي جسـم النمـر العـادي ، أم النمـر الأرقـط : الفهـد ، أم فـي جسـم الأسـد . و لا ننسـي أيضـاً شـكل الرمـال الذهبيـة و ألـوان النبـاتات . و الملاحـظ أن الألـوان الغـالبة هـي البيـج بدرجـاته ، ثـم البنـي و الأصـفر ، و أخيـراً الأخضـر . و كلهـا ألـوان تتناسـب مـع بيئـة التـلال المصـورة فـي المنظـر .

و ربمـا كـانت هـذه القطعـة مسـتوحاة مـن عمـل مشـابه*[1] للفنـان زويكسيس : *Zeuxis* *[2]. فالكاتبـة سـترونج*[3] بلـغ مـن اعجـابها بهـذه القطعـة أنهـا تتسـاءل مـن هـو ذلك الفنـان الذي يفتخـر بهـذه القطعـة البـديعة ؟ إن تصـوير الطبيعـة وحـده بأنـواره المنكسـرة و أسـلوبه النـاعم*[4] ، يبيـن أن هـذا الموضـوع لابـد أنـه اقتبـس مـن تصـوير حـائطي ، و لكـن لا يعـرف أيـن هـو ؟ . و علـى الرغـم مـن أن التقـاليد و العـادات تحـدثنا عـن صـورة قنطـور مـع أنثـاه مـن يـد الفنـان زيوكسيس أي مـن القـرن الرابـع ق.م.، إلا أنهـا لـن تـرقي أبـداً إلـى هـذا العمـل .

---

*١- Blanchet , Adrien ., op.cit. , p. 93 .

*٢- زويكسيس : *Zeuxis* هو مصور من هيراقليا : *Heraclea* في لوقينيا ، و قد ذكر بليني أنه يرجع إلى عام ٣٩٧ق.م. في حين أن كوينتيليان قال أنه كان إبان الحروب البيلوبونيسية .و قد مدح لوكيانوس عمله الذي كان يصور أسرة القنطور خاصة تدرج لون الجسد من الانسان إلى الحيوان .

*٣- Strong , Eugenie , op.cit. , p. 96 .

*٤- Ibid

و يحدثنا الكاتبان راماج [*1] عن أن الزخرفة في مباني فيلا هدريان ، سواء الأرضيات ، أم الحوائط ، أم القباب ، كانت كلها تتميز بالثراء في الألوان المستخدمة .و أن الفنانين بدلاً من اللجوء إلى التصوير الحائطي و الستكو ، فقد اتجهوا في هذه الفيلا إلى زخرفة مبانيها بواسطة تطعيم الحوائط و الأرضيات بقطع من الرخام الملونة ، فيما عرف باسم : *opus sectile* و كذلك استخدام لوحات الفسيفساء . و كان يتم استجلاب الأحجار النادرة من كافة أنحاء الإمبراطورية . و تعتبر هذه القطعة السالفة الدراسة من أروع الأرضيات الفسيفسائية الموجودة بالفيلا .
و نجد أن راماج أيضاً [*2]، يذكرون أن هذه القطعة من الممكن ربطها بقصة صورها الفنان الإغريقي زيوكسيس ، و الذي عاش في بدايات القرن الرابع ق.م. و كانت تصور قنطوراً يحاول أن يداعب أطفاله عن طريق حمل قدح بشكل أسد إلى أعلى : lion-cup . أما في مثالنا هذا و الذي يصور معركة القنطور ضد الحيوانات المتوحشة ، فنجد أن مشاعر الشفقة لدينا و قد تحولت مع القنطور ضد الحيوانات الأخرى ، بخاصة مع القنطورة التي قتلت على يد النمر .

[ب] منظر رعي الماعز :

يتضح عنصر الجمال في قطعة من الفسيفساء تصور [*3] الطبيعة الرعوية و الماعز ، و ذلك من خلال تبليط فسيفسائي كان يزين أرضية بفيلا هدريان حيث عثر عليه ، و هو محفوظ الآن بمتحف الفاتيكان .

---

*١- Ramage Nancy H. & Ramage Andrew., op.cit. , p.186 (fig. 7.7).

*٢- Ibid

*٣- Strong , Eugenie ., op.cit . Vol II . p. 97

و تبلغ أبعاد القطعة ٠,٥٢ × ٠,٦٢ م. و يعكس هذا النموذج مشهداً غاية في الرقة و الهدوء*[١] ، و ذلك من خلال منظر ريفي حيث انشغل عدداً من الماعز بالرعي وسط أحضان الطبيعة ، بينما وقف راعي هذه الأغنام يراقبها عن بعد ، و كلا الطرفين ؛ الراعي و الماعز قد اندمجا معاً ليكونا جزءً من جمال هذه الطبيعة الجبلية التي تحيط بهم .

و بصفة عامة ، فإننا نرى في القطعة خمسة من الماعز*[٢] ؛ اثنتان ترقدان في سكينة على الأرض ، و اثنتان أخريان ترعيان فتأكلان من الكلأ و العشب المتناثر هنا و هناك ، بينما العنزة الخامسة و الأخيرة نراها تعبر من فوق غدير مائي صغير ، و كان الكوبري الذي عبرت فوقه عبارة عن مجرد قطعة لوح خشبية - حسبما أعتقد - إلا أنها تصلح للغرض منها ككوبري أو معبر يؤدي إلى الجانب الآخر من الغابة .

و في الوقت الذي كان فيه الكاتب ويلر*[٣] يعتقد أن هذه الماعز يظهر معها في الصورة راعيها ، و هو الواقف على الجانب الآخر من القنطرة ، نجد على العكس منه الكاتبة سترونج*[٤] تتحدث عن أن ما نراه في القطعة هو مجرد تمثال برونزي لإلهة ريفية ، و ذلك بجوار الصورة الصغيرة المستطيلة الشكل ، و يوافقها في هذا الرأي أيضاً فيرنر*[٥] .

وصف القطعة:

أول ما يلفت انتباهي في هذه القطعة الفسيفسائية هو أنها في رأيي تنقسم إلى ثلاثة محاور رئيسية ؛ هي أولاً الماعز

---

*١- Wheeler , Mortimer ., op.cit. , p. 188 (photo 174) .

*٢- Strong , Eugenie ., op.cit. , Vol.II. , p.97 .

*٣- Wheeler , Mortimer ., op.cit. , p. 188 (photo 174) .

*٤- Strong , Eugenie ., op.cit. , Vol.II. , p.97 .

*٥- Werner , Klaus ., op.cit. , p. 109 .

أي البطل الأساسي في المنظر ، ثانياً الشخص الواقف أمامنا سواء كان تمثالاً فعلاً ، أم كان راعياً للغنم ، و أخيراً نصل إلى المحور الثالث و الأخير آلا و هو الطبيعة نفسها ، و التي لا يقل دورها هنا عن أي من المحاور الأخرى .[صورة ٣٥]

فإذا بدأنا بالمحور الأول و هو الماعز : سوف نلاحظ براعة الفنان المنفذ لهذا العمل ؛ فقد قدم لنا قطيعاً صغيراً من الماعز : αἰγικόρευς في نشاطات متنوعة ، و جدير بالذكر أنها ماعز جبلية ظهرت بأشكال و أنواع مختلفة .

و تعتبر كل واحدة من هذه الماعز : μῆλον عنصراً مستقلاً بذاته ؛ و نبدأ أولاً بالعنزتين اللتان ترقدان على الأرض . و قد ظهرت براعة الفنان في تصوير كل واحدة منهما بصوف يختلف لونه عن الآخر . فظهرت الأولى الموجودة في مقدمة القطعة بلون بني داكن ، بينما كانت العنزة الثانية الجالسة فوق تل صغيرة ، إلى الوراء قليلاً ، كان صوفها باللون الرمادي المطعم بشعيرات بنية اللون . أيضاً كان لهذه العنزة الأخيرة قروناً ، بينما العنزة الأولى لم يكن لها قرون ، مما يدل على تمكن الفنان من فنه ، و محاولته التنويع في أشكال الماعز .

و بصفة عامة ، يخيم على منظر هاتين العنزتين الهدوء و السكينة في جلستهما تلك ، مما يدل على شعورهما بجو من الدفء و الآمان و الراحة ، دونما خوف من أي عدو قد يأتي فيهدد سكينتهما ، و قد جلست الاثنتان تتفرجان على ما يحدث حولهما ، فإنثنت قوائم كلٍ منهما تحت جسم صاحبتها .

أما بالنسبة إلى العنزتين اللتان ترعيان ، فواحدة منهما موجودة في أمامية القطعة الفسيفسائية ، بينما الأخرى إلى الوراء تظهر من خلف الأشجار المصورة . و تشترك الاثنتان في أن كلتاهما لها قرون ، و الأولى الموجودة في أمامية القطعة لونها بني مائل إلى الأحمر ، أما التي ترعى في الخلفية فلونها بيج فاتح بديع .

و نجد أمام كل واحدة حشائش قصيرة تأكلان منها ، ويبدو أن كل منهما مشغولة فيما تفعله ، فلا تلتفت إلى شيء آخر . و هناك نقطة هامة لابد من ذكرها ، و هي أن تلك العنزة التي ترعى في أمامية المنظر ، نلاحظ عليها بوضوح أمراً هاماً و هو أن الفنان قد صور لها ضرعاً ؛ و معنى ذلك أنه مليء باللبن ، و أن لها وليد ترضعه - سوف نتطرّق إليه لاحقاً - .

و تتميز العنزتان اللتان ترعيان بدقة التنفيذ بخاصة في طريقة الوقفة و هي تنحني إلى الأرض برأسها كي تصل إلى العشب ، فتأكله بفكها القوي ، أما قوائمها فظهرت بصورة واقعية جميلة و هي منفرجة عن بعضها البعض .

نصل أخيراً إلى العنزة الخامسة و هي التي تعبر فوق الكوبري . فنلاحظ مشيتها الهادئة و هي تمر فوق لوح مستطيل ، أغلب الظن أنه لوح خشبي ، لعل أحد الرعاة قد وضعه يوماً ما كي يستطيع المرور من فوقه هو و أغنامه ، فيصل إلى الجانب الآخر من الغابة . و هذه العنزة الأخيرة لونها بني و ليس لها قرون ، و قد ظهر ذنبها القصير واقفاً . و انثناءة قائمها الأيمن الخلفي بهذه الطريقة ، يدل على أنها تسير و ليست واقفة في مكانها .

و الآن ، و بعد تناول كل عنزة على حدة ، أود أن أنوه عن نقطة هامة و هي أن ظهور تلك العنزة الأمامية ذات الضرع ، يدفعنا إلى الاعتقاد بأن العنزتان اللتان ظهرتا في القطعة و لم يكن لهما قرون ، قد يكونا أولادها ، فالمعروف أن العنزة لا يظهر لها قرنان إلا بعد أن تكمل اثني عشر شهراً من عمرها . و معنى ذلك أن العنزة ذات اللون البني الداكن ، و كذلك تلك التي تعبر فوق اللوح قد يكون عمرهما لم يتعدَّ بعد العام . و لكن جدير بالذكر أيضاً ، أن بعض أنواع الماعز لا تظهر لها قرون إذا كان الأب من فصيلة لا قرون لها ، و إن كنت أرجح الرأي الأول و هي أنها صغيرة السن بعد و إلا ما احتاج الفنان إلى تصوير عنزة بضرع .

نصل أخيراً إلى المحور الثاني في القطعة و هو الشكل البشري الموجود ، و الذي اعتقد بعض الكتاب*[1] أنه راعي الغنم : *μηλοβοτήρ* ، بينما ذكر البعض الآخر*[2] أنه تمثال لإلهة ريفية . و في جميع الأحوال فهو تشخيص نسائي لسيدة ترتدي رداءً ، يتميز بالثنايا العديدة و نجد أنه ينقسم إلى قسمين: تنوره و فوقها رداء للصدر . و بالنسبة للصدريه ، نجدها تتسم باستدارة الصدر و الثنايا الغزيرة التي تُضم عند الخصر ، ربما بواسطة حزام داخلي ، ثم تعود فتتهدل فوق الأرداف ، و تظهر من تحتها التنوره المنسدلة بحرية و انسيابية فوق السيقان . و الرداء يتميز بكونه لا أكمام له ؛ فتظهر الأذرع عارية ، بينما نجد شال أو خمار يتدلى فوق الكتف الأيسر . و قد تلتفت الفتاه برأسها قليلاً ناحية اليمين ،بطريقة تدل على الرقة و الحنو و السكينة ، و كأنها سوف تولي من يقف أمامها ببعض من الاهتمام . و يظهر شعرها قصيراً لا يكاد يصل إلى الأكتاف ، و يبدو أنها قد صففته بحيث يكون له فارقاً في المنتصف بينما يترك بجعداً من الجانبين و من الخلف .و تمسك هذه الفتاه في يدها اليمنى بشيء قد يكون إناءً أو رمزاً ما ، أما في اليد اليسرى ، فتحمل فيها عصا غاية في الطول ، حتى أن طولها يفوق طول الفتاه حوالي مرة و نصف . و تقف الفتاه فوق قاعدة ترابية ، أو تل صغير الحجم ، و كأنه مصمم كي يتناسب مع حجمها . و بالنسبة لي ، فأنني أرجح الرأي القائل أنها عبارة عن تمثال لإلهة ريفية ، و ذلك لعدة نقاط :-

أولاً : إن ظهور راعية للغنم ترتدي ملابس بهذا الشكل الأنيق ، ذو الثنيات الغزيرة ليس بالأمر المألوف أو العادي ، و كان الأحرى بها أن تلبس ثوباً بسيطاً يساعدها على سهولة الحركة .

---

*1- Wheeler , Mortimer ., op.cit. , p. 188 (photo 174) .

*2- Strong , Eugenie ., op.cit. , Vol.II. , p.97 .

ثانياً : إن هذه الفتاة تتميز بلون البشرة البرونزي مثلها في ذلك مثل لون ثيابها تماماً ، و هذا معناه أنها تمثال صنع من مادة البرونز - مثلاً - و ليست إنساناً نابضاً بالحياة ، إذ لا يعقل أن الفنان هنا و هو المتمكن من فنه ، و المرهف الحس ، أن تبخل عليه قريحته فيصور راعية الغنم ثيابها بنفس لون وجهها .

ثالثاً : إن وقوف راعية للغنم بهذه الطريقة أمراً غير مقبول ؛ فالأجدر بها أن تتواجد بين قطيعها لتظل عينها منتبهة لهم في تحركاتهم و سكناهم ، فلا يشرد منها واحداً أبداً ، و لكن على العكس وجدناها تقف شامخة و منتصبة فوق قاعدة يبدو أنها قد صنعت خصيصاً على مقاسها ، و هذا يؤكد أنها تمثال و ليست بشر .كذلك وجود لوحة مستطيلة ، و صغيرة أمامها يجعلنا نعتقد أن هذه اللوحة ربما كانت تقدمة أو قرباناً قدم إلى هذه الإلهة و وضع أمام مزارها .

رابعاً : تمسك هذه الفتاة في يدها اليسرى ما يشبه العصا ، و إن كنت أعتقد أنها ليست بالعصا العادية ، و ذلك لطول حجمها الملحوظ من ناحية ، و من ناحية أخرى أنه يوجد شكل ما في نهايتها يشبه ثمرة ما ؛ و لعل ذلك معناه أنها ليست عصا و إنما هي رمزاً من رموز هذه الإلهة الريفية . أما الراعية فالأفضل لها أن تمسك بعصا قصيرة تساعدها في التحكم في الماعز و تحديد طريقهم وسط الغابة ، على عكس تلك العصا التي نراها و التي قد تؤدي إلى سقوط أي راعٍ قد يفكر أن يستعين بها في رعيه .

أما بالنسبة إلى المحور الثالث و الأخير ، فهو الطبيعة . و الطبيعة التي نراها هنا هي الطبيعة الجبلية ، التي ترعى فيها هذه الماعز بحرية ، فنرى التلال الصغيرة و ما بها من رمال ذهبية ، و حشائش تتناثر على مسافات متباعدة ، و ذلك الجدول الذي يسري فيه الماء عذباً ، رقراقاً . ثم تطالعنا بعض الأشجار القليلة الأوراق ، بما يتناسب مع الطبيعة الجبلية .

فإذا بدأنا بشيء بسيط كالرمال ، فسوف نجد اختلاف اللون المستخدم لها ، سواء الذهبي ، أم البني ، أم اللون الأصفر الفاتح . و نلاحظ أن الأفق ، أو ما يشير إلى السماء كان هو أيضاً بذلك اللون المائل إلى الرمادي أو البيج و كل ذلك في تناغم و تناسق بديع مع الصور ذات اللون البني .

أما عن ذلك الجدول المائي الصغير ، فقد كانت له أهميته بالنسبة إلى الحياة من حوله ؛ ففيه يستقي الماعز ، و يعطي لوناً للحياة . و قد استخدم فيه الفنان قطع الفسيفساء ذات اللون الأزرق المائل إلى الأخضر ، و قد زوده أيضاً باللون الأبيض دلالة على تدفق المياه فيه و أنها ليست راكدة ، فيوحي بأن به أمواج ، أو أن هناك تدفقاً مستمراً من شلال أو نبع معين . و وجود هذا الغدير هو الذي أدي إلى نشأة بعض الحشائش المتناثرة ، و ظهور بعض الأشجار في خلفية التمثال . و بالنسبة إلى الشجرة الواقعة خلف التمثال على اليمين ، نتعجب عندما نرى أن فروعها تضم فرعاً ذا أوراقاً إبرية ، و كذلك فرعان آخران بأوراق شريطية ، كل ذلك معاً في نفس الشجرة ؛ بينما العادة في الطبيعة أن كل شجرة يكون لها نوعاً واحداً فقط من الأوراق في فروعها .

أما الشجرة الأخرى الموجودة على يسار التمثال من خلفه ، فنلاحظ أن أوراقها و فروعها منكمشة على نفسها بشكل غريب ؛ لعله كان نوعاً يشبه شجرة السرو : *cupressus* .

و قد وضع الفنان في الجانب الآخر من القطعة ، شجرة أخرى لا تقل غرابة عن الأشجار سالفة الذكر ؛ و مع ذلك فلابد من التعجب من هذه النقطة و هي عدم تمكنه من تصوير الأشجار بدقة و براعة . و لكن هل يعقل أن هذا الفنان الذي بهرنا هنا بدقة تصويره للماعز و هي منخرطة في حياتها بسلاسة ، و يسر حتى أن الرائي ليعتقد أنها حقيقية و ليست جزءً من لوحة فسيفسائية

و أخيـــراً ، تظهـــر براعـــة الفنـــان بحـــق فـــي تناغـــم الألـــوان البـــديعة *[1] ، كالســـماء الرمـــادية ، و الأرض بنيـــة اللـــون ، أمـــا الصـــخور المنفـــذة باللـــون البنـــي المـــائل إلـــى الـــوردي ، كـــل ذلك فـــي تضـــاد مـــع ألـــوان المـــاعز ؛ ســـواء الأشـــهب ، أم العنـــزة البنـــية اللـــون ، أم ذلك البنـــي المـــائل إلـــى الحمـــرة : أي الطـــوبي *[2].

دليـــل آخـــر علـــى بـــراعة الفنـــان هـــو ســـيطرة " نظـــرية التضـــاؤل النســـبي " - التـــي ظهـــرت فـــي النصـــف الثـــاني مـــن القـــرن الخـامس ق.م. - علـــى القطعـــة *[3]. فمـــا إن فطـــن الفنـــان الرومـــاني إلـــى هـــذه النظـــرية حتـــى مضـــى يطبقهـــا فـــي منجـــزاته خـــلال العصـــر الرومـــاني كلـــه .

و علـــى غـــرار فنـــاني العصـــر المتأغـــرق فـــي تصـــويرهم الأشـــياء متضـــائلة كلمـــا زادت بعـــداً *[4]، تبعهـــم الفنـــانون الرومـــان ، و كـــانت هـــذه اللـــوحة الفســـيفسائية البـــديعة ، و التـــي تمثـــل هـــذا المنظـــر الرعـــوي ، كـــانت خيـــر شـــاهداً علـــى ذلـك ؛ فصـــورت التـــلال الصـــخرية ، و قطعـــان المـــاعز علـــى مســـتويات متعـــددة ، فنـــرى الحيـــوان و الطبيعـــة فـــي مـــؤخرة اللـــوحة مصـــورة بأحجـــام أصـــغر مـــن تـــلك المـــوجودة فـــي أماميتهـــا ، و تضـــمها جميعـــاً وحـــدة تثيـــر الإعجـــاب .

و قبـــل أن أتـــرك هـــذه المثـــال ، كـــان لابـــد مـــن الإشـــادة بهـــذا الفنـــان الذي صـــور لـــنا منظـــراً طبيعيـــاً جميـــلاً ، أســـبغ عليـــه مـــن روحـــه ففـــاض رقـــة و عـــذوبة ، و نقـــلنا مـــن خشـــونة الحيـــاة فـي الغـــابة ، و صـــراعاتها المســـتمرة إلـــى جـــوٍ آخـــر لا يقـــل فتنـــة و روعـــة عـــن الفـردوس ، فكـــان الهـــدوء هـــو أهـــم مميـــزاته ، و الواقعيـــة هـــي أجمـــل صـــفاته .

---

*١- Strong , Eugenie ., op.cit. , Vol. II . , p. 97 .

*٢- هنـاك منظـراً طبيعيـاً رعويـاً مشـابه ، عـثر عليـه بفيـلا أدريانـا ، و محفـوظ الآن في Cabinetto delle Maschere .

*٣- ثروت عكاشة ، " الفن الروماني " ، الجزء العاشر، ص. ٥٤٨ .

*٤- ثروت عكاشة ، المرجع السابق ، ص. ٥٥٤ ، (لوحة ٤٧٠) .

[جـ] منظر مهاجمة الأسد لثورٍ :

عثـــر علــــى هـــــذا المثـــــال بفيـــــلا الإمبــــراطور هــــدريان بتيفــــولي ، و هـــو محفــــوظ حـــالياً بمتحـــف الفاتيكـــان فـــي إيطاليـــا .
و هـــو عبـــارة عـــن قطعـــة فســـيفساء نفـــــذت بطـــريقة *opus vermiculatum* و تصـــور صـــراع الحيـــوانات مـــع بعضـــها بصـــورة رائعــــة و بســـيطة فـــي آن واحـــد *[1]. [صورة ٣٦] .
و يـــؤرخ الكـــاتب ويلر*[2] فـــي كتـــابه هـــذه القطعـــة بحـــوالي عـــام ١٣٠ ق.م. ، و يصـــف فيهـــا حـــركة الأســـد الـذي يهـــاجم الثـــور ، بالحيـــوية ، و النشـــاط .

الوصف التفصيلي للقطعة:

تـــدور أحـــداث هـــذه القطعـــة حـــول مهـــاجمة احـــد الأســـود لثـــور ، بينمـــا تقـــف بقـــرة مـــن بعـــد ، و هـــي وجلـــة تشـــاهد المنظـــر . و ســـوف نتطـــرق فـــي هـــذا العمـــل إلـــى ثـــلاثة عناصـــر هـــامة : منظـــر هجـــوم الأســـد للثـــور ، ثـــم منظـــر البقـــرة المتفرجـــة ، و أخيـــراً عنصـــر الطبيعـــة نفســـها .
أولاً : منظـــر الأســـد و الثـــور ؛ يطالعنـــا هـــنا أســـد : *λεων* قـــوي ، و متوحـــش ، قـــد هجـــم علـــى ثـــورٍ و جعـــل بأنيـــابه فـــي ظهـــر الثـــور ، يحـــاول أن ينهـــش فيـــه بأنيـــابه القـــوية ، و قـــد اســـتعان فـــي ذلك بقـــوائمه و ذنبـــه أيضـــاً . فـــإذا تنـــاولنا أولاً شـــكل الأســـد ، نلاحـــظ ضـــخامة جســـمه و قـــوته المعهـــودة ، و التـــي تجلـــت واضـــحة مـــن خـــلال محـــاولته أن يحكـــم ســـيطرته علـــى فريســـته .

---

*١- Henig , Martin ., op.cit. , p. 125 .(note no": 76)
*٢- Wheeler , Mortimer ., op.cit. , p. 188 . (photo 173) .

و علـى الرغـم مـن أن الثـور ليـس بالفريسـة السـهلة أبـداً ، إلا أن قـوة هـذا الأسـد قـد قضـت علـى آمـال الثـور فـي الهـرب و الإفـلات مـن براثـن العـدو . و أبلـغ دليـل علـى صـعوبة قنـص هـذا الثـور هـو اسـتعانة الأسـد بكـل قـوائمه و كـذلك بذنبـه فـي هـذه العمليـة .

و فـي الوقـت الـذي وضـع فيـه الأسـد قائمـه الأيسـر الأمـامي فـوق ظهـر الثـور ، نجـده و قـد نشـب حـوافر القـائم الأيمـن الأمـامي أيضـاً فـي الفخـذ الأيسـر للثـور مـن الخلـف ، و زيـادة فـي محـاولة إحكـام السـيطرة ، حتى لا يصـبح أمـام الفريسـة وقـتاً للمحـاولة ليـس مـن أجـل النجـاة و لكـن فقـط لإطـالة العمـر لحظـات أخـرى ، نجـد الليـث يـدك بقـدمه الخلفـي الأيسـر فـوق القـائم الخلفـي الأيسـر للثـور ليشـل حـركته تمـاماً ، و أصـبح الأسـد هكـذا يسـتند علـى قـدمه اليمنـى فقـط ، يسـاعده كذلـك ذنبـه الـذي يحفـظ لـه تـوازنه ، فيحميـه مـن السـقوط ، لذلك رأينـا الذيـل منتصـباً فـي شـكل أفقـي و كـأنه دفـة أو شـراع السـفينة الذي يحـدد مسـارها .

و قـد ظهـرت أولـى قطـرات الدمـاء ، و هـي تسـيل مـن مخـالب الأسـد دلالـة علـى أنهـا سـوف تتـدفق بعـد ذلـك مـن الجـرح الـذي نشـب فـي جسـم الضـحية إيـذاناً بعـلامة النصـر للأسـد مـن ناحيـة ، و مـن ناحيـة أخـرى مبشـرةً بـأن الهـزيمة قـد لحقـت بالثـور و قربـت نهـايته . و نقطـة أخيـرة بالنسـبة للأسـد ، هـي منظـر رأسـه و بخاصـة وجهـه حيـث نـري فكـه القـوي و هـو قابـضاً علـى لحـم الثـور ، ثـم شـكل أذنيـه و الشـعر الذي يغطـي رأسـه و بـدايات ظهـره .

نصـل الآن إلـى الضـحية ، آلا و هـي الثـور ، و هـي ليسـت بالضـحية الهينـة أو السـهلة . و قـد ظهـر جسـم الثـور القـوي ذو اللـون البنـي الداكـن ، و القـرون البـارزة فـي رأسـه .

و قـد بـدت نهـاية الثـور عنـدما التـوى قـائمه الأيسـر الأمـامي تحتـه ، فـأدى بـدوره إلـى انثنـاء القـائم الأيمـن الأمـامي و بالتـالي أذن بقـرب النهـاية و لحظـة السـقوط التـام .

و لا ننسـى منظـر قطـرات الدمـاء و هـي تتسـاقط مـن قائمـه الخلفـي .

ثانياً : منظــــر البقــــرة و هــــي تتفـــرج علـــى مشــــهد الصـــراع أمـامها .

و علـــى الرغـــم مـــن أن المشــاهد العـــادي قـــد يعتقـــد أنهـــا ليـــست ذات أهميـــة ، بخاصـــة بعـــد منظـــر هجـــوم الأســـد علـــى الثـــور ، إلا أننـــي أعتقـــد أنـــه كـــان لهـــا هـــي أيضـــاً دوراً كبيـــراً ، يتضـــح مـــن مـــدى عنـــاية الفنـــان بتصـــويرها ، و مـــن ثـــم تنفيـــذها .

إن هـــذه البقـــرة يـــدل جســـمها علـــى القـــوة و الضـــخامة ، و لـــونها بنـــي فـــاتح يميـــل إلـــى البيـــج ، و قـــد ظهـــرت قـــرونها التـــي تـــزود بهـــا أمـــام الأعـــداء ، كـــذلك نـــرى عيـــونها الواســـعة و التـــي تحـــدق بهـــا فيـــما يحـــدث أمـــامها مـــن صـــراعٍ مـــرير .

و أغلـــب الظـــن ، أن البقـــرة كـــانت مشـــغولة بالشـــرب مـــن هـــذا النهـــر أو ميـــاه البحيـــرة التـــي أمـــامها ، و ذلـك عنـــدما فاجئهـــا هجـــوم الأســـد علـــى الثـــور فجـــأةً ، فلـــم تتمـــالك نفســـها مـــن الفـــزع و محـــاولة الفـــرار و النجـــاة بحياتهـــا .

و مـــن هـــنا رأينـــا قـــوائمها الأمـــامية مـــرفوعة و خـــارج الميـــاه ، بينمـــا مـــازالت القـــوائم الخلفيـــة فـــي البحيـــرة ، و قـــد انتصـــب ذنبهـــا فـــي وضـــع أفقـــي مســـتقيم دلالـــة علـــى التنبـــه و دنـــو الخطـــر ، فلـــو كـــانت تشـــرب و تتمختـــر بحـــرية لظهـــر ذنبهـــا ، و هـــو يتـــدلى علـــى مـــؤخرتها .

و يســـتدل علـــى التفســـير ، أن البقـــرة كـــانت موجـــودة فـــي المـــوقع قبـــل ظهـــور الأســـد ، هـــو ارتفـــاع القـــوائم الأمـــامية عـــن ميـــاه البحيـــرة دلالـــة علـــى محـــاولتها الفـــرار – كمـــا ســـبق القـــول – و أنهـــا ليســـت قـــادمة الآن للشـــراب أو لمشـــاهدة الصـــراع ، فلـــو كـــانت آتيـــة مـــن وراء التـــل الصـــخري المـــوجود علـــى اليســـار ، لكـــنا وجـــدنا القـــوائم الأمـــامية فـــي الميـــاه ، بينمـــا الخلفيـــة مـــرفوعة .

ثالثاً : منظـــر الطبيعـــة . أول مـــا ســـوف نتعـــرض لـــه بالنســـبة إلـــى الطبيعـــة هـــو عـــامل الوقـــت المصـــور فـــي القطعـــة ؛ و الـــذي أعتقـــد أنـــه وقـــت قـــرب غـــروب ، و مغيـــب الشـــمس عنـــدما تـــأخذ الســـماء لـــوناً برتقاليـــاً قرمزيـــاً مـــع نـــزول قـــرص

الشمس إلى أسفل و كأنه سيلتحم بمياه البحار ، أو مع رمال الأرض الذهبية ، ليعود مرة أخرى من جديد في يومٍ جديد . و قد رأينا هنا أن لون السماء المصور هو اللون البرتقالي المائل إلى البني ، مما يدل على أن الوقت هو وقت الغروب .

كما نلاحظ أيضاً أن هناك بعض الظلال الخفيفة التي تظهر في القطعة ، بخاصة ظهور خيال بسيط على الأرض بجوار الثور ، كذلك خيال للبقرة فوق صفحة مياه البحيرة .

أما بالنسبة إلى الطبيعة المصورة نفسها ، فنجد أنها طبيعة جبلية ، و صخرية ، حيث نرى التلال الصخرية ذات اللونين البيج و البني الداكن المائل إلى الأسود . و قد اختلطت درجات اللون البني فيها فظهرت بشكل جميل ، و واقعي .

و من ناحية أخرى ، تتناثر بعض النباتات الخضراء ، و الأشجار الصغيرة و قد تميزت هذه الأشجار باللون الأخضر الداكن ، و عدد قليل من الأفرع ، و كذلك قلة الأوراق بها .

نصل أخيراً إلى البحيرة ، و صفحة مياهها العذبة الرقراقة ، ذات اللون الأزرق المائل إلى الأخضر بدرجة بديعة ، و جميلة .

و قد أسبغ هذا اللون على المنظر ، حيوية متدفقة ، و جمالاً منقطع النظير .

و هذا المنظر إذا قارناه بمنظر الماعز - في النموذج السابق من نفس الفيلا - و هي ترعى ، فسوف نشعر بالتناقض الواضح بين المثالين ؛ فالأول (منظر الماعز) يتميز بالرقة و الهدوء ، و يوحي بالانسيابية و التناغم ، أما المنظر الثاني فيتميز بالحيوية المتدفقة و النشاط و الحركة العنيفة .

و مع ذلك فقد أجاد كل فنان منهما فيما صوره من منظر طبيعي يعكس فكره و روحه الحرة ، و قد ذهبت إلى الاعتقاد أنهما ليسا بيد فنانٍ واحد اعتماداً على الاختلاف الواضح في أسلوب كلٍ منهما بين الرقة و العنف .

و أخيـــراً ، فهـــذه الأعمـــال - و أقصـــد بهـــا الأمثلـــة الثلاثـــة مـــن فيـــلا هـــدريان - ، و إن كـــانت تتميـــز بالأسـلوب الجيـــد*[1] ، إلا أنهـــا ربمـــا كـــانت مـــرممة ، و هـــي تعكـــس مـــدى الاهتمـــام الخـــاص بتزيـــين حجـــرة الطعـــام : *triclinum* الشـــمالية بفيـــلا الإمبراطـــور هـــدريان ، و المـــؤكد أنهـــا قـــد وضـــعت فـــي هـــذه الفيـــلا بعـــد وقـــت طـــويل مـــن صـــنعها ، و الأكيـــد أنهـــا فـــي الأصـــل كـــانت قـــد صـــنعت فـــي بـــلاد الإغـــريق ، ثـــم انتقلـــت بعـــد ذلـك إلـــى أماكـــن أخـــرى كإيطاليـــا ، أو علـــى الأقـــل الموضـــوع هـــو الذي انتقـــل .

و المعـــروف أن مبانـــي الفيـــلا نفســـها ، امتـــدت عمليـــة البنـــاء فيهـــا إلـــى الفتـــرة فيمـــا بيـــن ١٢٥-١٣٥ م.*[2]، و مـــن هنـــا أعتقـــد أنهـــا ترجـــع إلـــى نفـــس هـــذه الفتـــرة .

و قـــد اكتفيـــت مـــن هـــذه الفيـــلا بثـــلاثة أمثلـــة فســـيفسائية فقـــط هـــي منظـــر القنطـــور ، نظـــراً لموضـــوعه الشـــيق المؤثـــر ، و منظـــر البيئـــة مـــن حـــوله . ثـــم مثـــال رعـــي المـــاعز أمـــام تمثـــال واقـــف لإلهـــة ريفيـــة ، لمـــا يضـــفيه فـــي نفـــس المشـــاهد مـــن هـــدوء و رقـــة بســـبب الطبيعـــة البـــديعة المصـــورة ، و لـــم أتنـــاول نفـــس الموضـــوع مـــع تمثـــال جـــالس للإلهـــة حتـــى لا يكـــون ذلك تكـــراراً فقـــط ، و لعـــدم عثـــوري علـــى صـــورة واضـــحة لـــه .

أمـــا المثـــال الثـــالث الـذي تناولتـــه فهـــو منظـــر الأســـد و هـــو يهـــاجم الثـــور ، نظـــراً للطبيعـــة الحيـــة ، و حيـــاة الغابـــات العنيفـــة . و قـــد تغاضـــيت عـــن المثاليـــن الأخيـــرين مـــن هـــذه الفيـــلا و كـــانا يصـــورا أقنعـــة أمـــام فهـــدٍ مـــرة ، و أمـــام حيـــوان يشـــبه ابي الهـــول مـــرة أخـــرى ، لعـــدم أهميتهمـــا بالنســـبة لموضـــوع البحـــث ، بخاصـــة أنهمـــا يبـــدوان أقـــل فـــي الجـــودة و الجمـــال عـــن الأمثلـــة الأخـــرى .

---

*[1]- Blanchet , Adrien ., op.cit. , p. 93 .

*[2]- Strong , Eugenie ., op.cit. , Vol. II . , p. 94.

و هكـــذا تعـــرفنا بعـــد هـــذه الأمثلـــة المتنوعـــة علـــى عناصـــر الطبيعـــة آن ذاك ســـواءً فـــي إيطاليـــا نفســـها عنـــدما صـــورها الفنـــانون الرومـــان ، أم طبيعـــة أمـــاكن أخـــرى ، و لكـــن بعيـــون الفنانيـــن الرومـــان .

الباب الثاني :

فسيفساء المناظر الطبيعية من مصر .

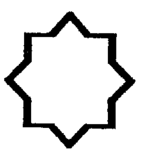
الفصل الأول :

مقدمة عن مصر .

الفصل الثاني :

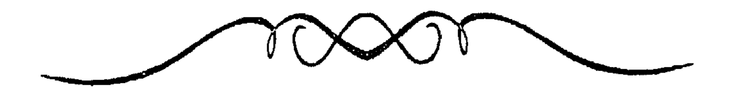
نماذج تعكس تصوير الطبيعة من خلال الفسيفساء

.



الفصـل الأول :

مقـــدمة عن مصـــر



في البدء كانت مصر . قبل الزمان ولدت ، و قبل التاريخ بزغت ، هنا بدأ كل شيء ؛ الزراعة ، و العمارة ، و الكتابة ، و الورق ، و الهندسة ، و القانون ، و النظام ، . . .
قروناً تجري في أثر قرون ، عوالماً تولد ثم تموت ، و مصر هنا في مكانها ، تبني ، و تنشئ ، و تعمر ، و تكتب ، و تنشد ، و تصلي ، و تتألق ، و تخبو ، ثم تتألق ، و تتوهج ، هذه باختصار هي مصر . . . .*[1]

لم تبدأ معرفة مصر بروما ، و بلاد الرومان في عام ٣٠ ق.م. أي بتحول مصر إلى ولاية رومانية فحسب ، كما قد يعتقد البعض ، و لكن بدأت العلاقة بين الاثنين قبل ذلك بقرون عديدة *[2].

---

*١- حسين مؤنس ، مصر و رسالتها ، (الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٩) ، ص. ٧-٨ .

*٢- عن تاريخ مصر في العصر البطلمي أولاً ، راجع كلٍ من :

- Edwards-Rees , Desiree' , " The House of History " (London , 1936)
- Bevan , Edwyn , "Egypt under the Ptolemaic Dynasty ", (London , 1914).

و عن تاريخ مصر في العصر الروماني ، راجع كلٍ من :

- Milne , J. Grafton ., " A history of Egypt under Roman Rule " , (London , 1924).
- محمد عبد الغني ، تاريخ مصر تحت حكم الرومان ، (الاسكندرية ١٩٩٢) .
- سهير زكي ، دراسات في تاريخ مصر الرومانية ، (الاسكندرية ١٩٨٩) .
- أحمد حسين ، موسوعة تاريخ مصر ، (القاهرة ١٩٨٣) ، جـ. ١ ، ص. ٢١٩.
- نفتالي لويس ، مصر الرومانية ، ترجمة د. فوزي مكاوي ، (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٤)
- حسين الشيخ ، دراسات في تاريخ حضارة اليونان و الرومان ،(دار المعرفة الجامعية ١٩٨٧).
- لطفي عبد الوهاب يحيي ، تاريخ مصر في العصر الروماني ، (الإسكندرية) .

فعلى الرغم من أن مصر قد أصبحت إحدى ولايات الإمبراطورية الرومانية بدءً من عام ٣٠ ق.م. ، و ذلك عقب انتصار القائد الروماني أوكتافيان - الذي سمي فيما بعد بأوغسطس - على غريمه القائد الروماني الآخر مارك أنطونيو *١، و حليفته الملكة كليوباترا السابعة*٢ آخر ملكات الأسرة البطلمية في مصر، و ذلك في موقعة أكتيوم البحرية عام ٣١ ق.م. ثم انتحار كليوباترا في عام ٣٠ ق.م. ، و دخول أوغسطس مصر فاتحاً منتصراً ، و ضمها إلى أملاك الشعب الروماني*٣ .

---

*١- مارك أنطونيو : *Antonius Marcus* كان قائداً و رجل سياسة روماني ، إلا أن شهرته تعتمد بشكل كبير على قصة غرامه الرومانسية لكليوباترا السابعة . مارك أنطونيو هو الابن الأكبر لـ *M.Antonius (Creticus)* ولد عام ٨٣ ق.م. و كانت فترة شبابه غامضة بعض الشئ .

تولى أنطونيو منصب فارس تحت قيادة *A.Gabinius* في فلسطين و مصر عام ٥٧-٥٤ ق.م. ، ثم إلتحق بقيصر في بلاد الغالة عام ٥٣-٥٢ ق.م. و في عام ٥١ ق.م. أصبح *quaestor* . في عام ٤٩ ق.م. عندما أصبح تريبوناً : *tribune* دافع عن اهتمامات قيصر في مجلس السناتو ، و تولى قيادة إيطاليا أثناء حملة قيصر على أسبانيا . و ظل يلعب دوراً بارزاً في الأحداث السياسية .

و مع ازدياد قوته ، تضاربت مصالحه مع أوكتافيان ، و بعد أعوام من الصراع على السلطة و القوة ، انتهى الأمر بانتصار أوكتافيان عليه و انتحار مارك أنطونيو في نهاية الأمر . و قد ظلت شهرته على مر القرون العديدة باقية ، ليس بسبب براعته السياسية - إذ يوجد من هو أبرع منه و أقل شهرة - و لكن بسبب قصة غرامه لكليوباترا ، و عشقهما لبعض و انتهاء حبهما بالانتحار .

راجع : The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 115-6

*٢- كليوباترا السابعة : *Κλεωπατρά VII* عاشت فيما بين ٦٩-٣٠ ق.م. و هي آخر و أشهر ملوك البطالمة على الاطلاق . في الأصل هي ابنة بطلميوس الثاني عشر (أوليتيس) . و مع وفاة ابيها عام ٥١ ق.م. أصبحت ملكة أحياناً وحدها ، و أحياناً بالمشاركة مع أخيها . كانت على علاقة بيوليوس قيصر و أنجبت منه قيصرون ، ثم أحبت مارك أنطونيو و أنجبت منه طفلان . اشتهرت بالحنكة السياسية و الدهاء و القوة و الجاذبية الطاغية .

راجع : The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 347

*٣- محمد عبد الغني ، المرجع السابق ، ص. ١١ - ١٨ .

و علـى الرغـم مـن كـل ذلك، إلا أن العـلاقة بيـن مصـر و رومـا بـدأت قبـل ذلـك بقـرون طـويلة ، و يشـهد علـى هـذا عـدداً مـن الأحـداث السـياسية .

أولاً فـي عـام ٢٧٣ ق.م. ، قـام المـلك بطلميـوس فيلادلفيـوس*[1] بإرسـال بعثـة دبلوماسـية إلـى رومـا ؛ لكـي يـؤكد علـى عـلاقات الصـداقة بيـن مصـر و رومـا أثنـاء الحـرب الدائـرة بيـن كـلٍ مـن رومـا و المـلك بيـروس *[2] ، و لكـن دون أن ينضـم لأي طـرفٍ منهمـا *[3].

و فـي القـرن الثـاني ق.م. توسـعت رومـا شـرقاً ، و أشـتبكت مـع عـددٍ مـن المـمالك الهلينسـتية ، و أنتصـرت عليهـا .

أمـا مملكـة البطالمـة فـي مصـر ، و التـي ارتبطـت بصـداقة معهـا قبـل وقـت طـويل ، فقـد كـانت بمنـآى عـن هـذه العـداوات مـع رومـا بـل و كـانت تتمتـع بحمـاية رومـا فـي بعـض المناسـبات كلمـا دعـت الضـرورة . و علـى ذلك فإنـه يمكـن القـول بأنـه علـى الرغـم مـن أن مملكـة البطالمـة كـانت تتمتـع باسـتقلال شـكلي علـى عهـد الملـوك البطالمـة الضـعاف *[4]،

---

*١- بطلميوس فيلادلفوس : Πτολεμαῖος Φιλάδελφος ، هو بطلميوس الثاني *Ptolemaios II* ، تولى العرش عام ٢٨٢ ق.م. بعد وفاة بطلميوس الأول (ابوه). لم يكن لهذا الملك نشاطاً حربياً مثل أبيه ، و قد كان تلميذاً للفيلسوف استراتون ، و الشاعر فيلتاس فكانت ثقافته واسعة ،و له ولـع شديد بالجغرافيا و التـاريخ الطبيعي ، كذلـك شـغف بـالبحث عـن أنـواع الحيـوان النـادرة لحدائقـه بالإسكندرية عاصمة دولته آن ذاك .

و إذا كان بطلميوس الأول قد وضع نواة المكتبة الكبرى في الحي الملكي بما جمعه من الكتب ، فإن بطلميوس الثاني هو الذي نظمها و أعطاها صورتها الحقيقية . و مع ذلك فقد اشتهر بولعه للنـزوات و النساء و كان له العديد من الفضائح ، كذلك تميز طبعه بالحدة و الغضب السريع .

للمزيد راجع : إبراهيم نصحي ، تاريخ مصر في عصر البطالمة ،(القاهرة ١٩٨٤)جـ. ١، ص١٠١.

*٢- بيروس : هو ملك مملكة أبيروس الواقعة في غرب بلاد اليونان .

*٣- محمد عبد الغني ، المرجع السابق ، ص. ١١ .

*٤- نفسه ، ص. ١٢ .

(بعــــد وفـــاة المــــلك البطلمـــي الرابـــع *[1]) ، فإنهـــا كـــانت مـــن الناحيـــة الفعليـــة دولـــة تابعـــة للنفـــوذ الرومـــاني و تتمتـــع بحمايـــة الرومـــان *[2]. و بعـــد ذلك بفتـــرة و بالتحديد فـــي صـــيف ١٦٨ ق.م. كـــانت مصـــر يحكمهـــا بطلميـــوس السـادس*[3]، و كـــانت رومـــا مشـــغولة بحربهـــا مـــع المـــلك بيرســـيوس*[4]، فغـــزا أنتيوخـــوس الرابـــع *[5] مـــلك الســـليوقيين مصـــر و أســـر المـــلك البطلمـــي الســـادس ، و أعلـــن نفســـه ملكـــاً علـــى مصـــر و عســـكر بجيشـــه قـــرب مـــدينة الإســـكندرية .

---

*١- بطلميوس الرابع : *Ptolemaios IV* اشتهر باسم فيلوباتور : *Φιλοπατόρ* أي المحب لأبيه . بعد أن بلغت دولـة البطالـة أوج مجدهـا ، آل عرشـها عـام ٢٢١ ق.م. إلى شـاب عـابث في الثانية و العشرين من عمره ، فانحدر الحال بالمملكة إلى الضعف و المهانة . و كان بطلميوس الرابـع كسلاً متراخياً في عمله ، شديد الاهتمام بمظاهر العظمة ، قليل الاكتراث بشئون الدولة ، و كان مـن أشـد المتحمسين لعبادة الإله ديونيسوس ، و لعل ذلك بسبب ميله إلى المجون . لـه قصيدة شـعرية اسمهـا : " أدونيس " *Adonis* . و قد تزوج من اخته أرسينوي الثالثة . و في عهده حدثت موقعـة رفـح الـتي زحف فيها أنتيوخوس عام ٢١٧ ق.م.على مصر حتى تخطى رفح ، فهب بطلميوس الرابع من مجونـه و نهض يدافع عن مصر ، حتى انتهى الأمر بطرد الأعداء . للمزيد راجع : إبراهيم نصحي ، تـاريخ مصر في عصر البطالمة ، (القاهرة ١٩٨٤)جـ. ١، ص. ١٤٦-١٥٧ .

*٢- محمد عبد الغني ، المرجع السابق ، ص. ١٢ .

*٣- بطلميوس السادس: *Ptolemaios VI* اشتهر باسم فيلوميتور *Φιλομητόρ* أي المحب لأمه. هو ابن بطلميوس الخامس و كليوبـاترا الأولى ، تـزوج مـن اختـه كليوبـاترا الثانيـة عـام ١٧٦ ق.م. و تميز عهده بالمشاحنات و المشاكل .

راجع : The Oxford Classical Dictionary op.cit. , p.1272.

*٤- الملك بيرسيوس : ملك مقدونيا (تولى الحكم فيما بين ١٧٩-١٦٨- ق.م.) اشـترك مـع ابيـه في حملته ضد روما ، و استمر على نهج والده بعد ذلك ، كذلك عمل على الاهتمام و بناء مقدونيا.

راجع : The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 1143 .

*٥- أنتيوخوس الرابع : (٢١٥-١٦٤ ق.م.) تولى الحكـم عـام ١٧٥ ق.م. حـاول إحيـاء مملكة السليوقيين ، و كانت محاولته لضم كلٍ من مصر و قبرص قد باءت بالفشل .

راجع : The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 108 .

فما كان من روما إلا أن أرسلت رسولاً من طرفها و معه مرسوماً من مجلس السناتو إلى الملك أنتيوخوس الرابع يأمره بإنهاء الحرب فوراً و سحب جيشه إلى سوريا *[1]، و انتهى الأمر بطرد أنتيوخوس الرابع من مصر . و بعد ذلك نشب نزاعاً على العرش البطلمي بين كلٍ من بطلميوس السادس و أخيه الأصغر بطلميوس يوارجيتيس الثاني*[2] ، و قد قامت روما بتسوية النزاع بينهما بأن أسندت العرش في مصر للأخ الأكبر ، بينما قورينة إلى الأخ الأصغر كمملكة منفصلة .

و ظل ملوك البطالمة على هذه الحال ألعوبة في أيدي القادة الرومان فترة طويلة . ثم في عهد قيصر ، قام بتسوية الخلاف بين كليوباترا السابعة و أخيها على العرش ، و انتهى الأمر لصالح كليوباترا *[3].

و أخيراً في عام ٣١ ق.م. بينما كانت كليوباترا السابعة ملكة على مصر ، لقيت هزيمة ساحقة هي و حليفها مارك أنطونيو في موقعة " أكتيوم " البحرية في غرب بلاد الإغريق ، و عقب الهزيمة فر كلٍ من أنطونيو و كليوباترا إلى مصر حيث كانت نهايتهما الحزينة ؛ الانتحار .

كانت هذه نبذة عن تطورات العلاقة بين مصر و روما ، و مراحل و خطوات تدخل روما في شئون مصر حتى عصر كليوباترا السابعة .

---

*١- محمد عبد الغني ، المرجع السابق ، ص. ١٣ .

*٢- يوارجيتيس الثاني : هو بطلميوس الثامن أي يوارجيتيس الثاني : *Euergetes II* (١٨٢-١١٦ق.م.) هو الأخ الأصغر لبطلميوس السادس و كليوباترا الثانية . عاش في قورينة بليبيا فيما بين ١٦٣و حتى عام ١٤٥ حيث كان ملكاً هناك ، إلا أنه خلف أخاه على العرش بعد وفاته ، و تزوج من أرملته كليوباترا الثانية ، و اتخذ من ابنة اخيه كليوباترا الثالثة زوجة ثانية له .

راجع : The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 1272 .

*٣- محمد عبد الغني ، المرجع السابق ، ص. ١٤-١٥ .

و هكذا أصبحت مصر بعد الهزيمة مجرد ولاية رومانية ، و انتهى حكم أسرة البطالمة في مصر عام ٣٠ ق.م. و من هنا عَين أوغسطس حاكماً رومانياً على مصر ، و أقام بها إدارة رومانية ، و جيش احتلال روماني ليضمن الهدوء و الأمن العام في البلاد *[١].

كانت هذه لمحات سريعة تتعلق بالنواحي السياسية لمصر ، و كيف تحولت إلى ولاية رومانية . و قبل أن أتعرض للنماذج الفسيفسائية التي أنتقيتها ، و كان قد عثر عليها بمصر ، يجب أولاً أن نتعرف على أنشطة المجتمع المختلفة في مصر ، ليس لدراسة فئاته الإجتماعية بصفة خاصة ، و لكن لمحاولة التعرف على أسباب اختيار الفنان لموضوع ما دون غيره .

وفي بداية القول ، تجدر الإشارة إلى أن أكثر سكان مصر كانوا من المزارعين منذ العصور الفرعونية القديمة ، و استمرت الحياة في عصر الرومان في القرى بطرقها التقليدية القديمة ، إذ استمر النيل في الإفاءة بفيضانه*[٢] السنوي الذي يهب الأرض خصوبة ، و يرتفع هذا الفيضان في بعض الأعوام ، و ينخفض في أعوام أخرى ، و أحياناً يكون متوسطاً ، و ملائماً لمحصول جيد و وفير*[٣] .

أما بخصوص التنظيم و الممارسات الإدارية المحلية ، و المركزية فإنها هي التي أكسبت مصر منذ بداية حكم أوغسطس طابع الولاية الرومانية . و كان على مصر – في ظل التنظيم الإمبراطوري الكبير – أن تزود روما بثلث احتياجاتها السنوية من الحبوب اللازمة لاطعام الشعب الروماني .

---

*١– محمد عبد الغني ، المرجع السابق ، ص. ١٦ .

*٢– عن فيضان النيل في مصر ، راجع :

د. سليمان حزين ، حضارة مصر ، (الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٥) ، ص. ٥٧–٦٨.

*٣– محمد عبد الغني ، المرجع السابق ، ص. ١٧ .

و لكـــي يضـــمن أوغســـطس عـــدم تمـــزق مصـــر ، فقـــد جعـــل منهـــا ولايـــة أشـــبه مـــا تكـــون بضـــيعة خاصـــة بالامبـــراطور .

و قـــد أســـند حكـــم مصـــر إلـــى موظفيـــن يطلـــق عليهـــم لقـــب الوالـــي : *Praefectus Aegypti* ، و كـــان يعتبـــر " قائمـــاً بالأعمـــال " يعينـــه الامبـــراطور كممثـــل شـــخصي لـــه [*1].

أمـــا بالنســبة إلـــى الســلطات العســكرية ، فقـــد كـــانت فـــي يـــد الضـــباط العســكريين فقـــط المـــوجودين فـــي خـــدمة القـــوات المســلحة الرومانيـــة[*2] .

فـــإذا انتقلنـــا الآن إلـــى جـــانب آخـــر مـــن الحيـــاة فـــي مصـــر فـــي العصـــر الرومانـــي ، لابـــد لنـــا مـــن وقفـــة طـــويلة مـــع أوجـــه الحيـــاة الاقتصـــادية آن ذاك .و تـــأتي فـــي المقـــام الأول ؛ الزراعـــة .

كـــانت مصـــر تنتـــج العـــديد مـــن المحاصـــيل الزراعيـــة [*3]، و كـــان القمـــح هـــو أهـــم هـــذه الحاصـلات ، و أجـــود الأنـــواع كـــان مصـــدرها هـــي أرض مصـــر العليـــا [*4]. يلـــي القمـــح مـــن حيـث كميـات الأراضـــي التـــي تـــزرع بـــه محصـــول الشـــعير ، ثـــم الخضـــروات و البرســـيم ، و يقـــال أن القطـــن قـــد زرع بمصـــر فـــي العصـــر الرومانـــي، و نبـــات القنـــب الذي يســتخلص منـــه الكتـــان علـــى نطـــاق واســـع ، بالإضـــافة إلـــى الزيتـــون [*5] فـــي الفيـــوم ، و كـــذلك الكـــروم ، و النبـــاتات الزيتيـــة . و أخيـــراً الزهـــور ، و النباتـــات البريـــة المتنوعـــة ، و الأعشـــاب الطبيـــة ، و نبـــات المســتنقعات آلا و هـــو نبـــات البـــردي الشـــهير الذي تصـــنع منـــه الأوراق .

---

*1- محمد عبد الغني ، المرجع السابق ، ص. ١٨ .

*2- نفسه ، ص. ٢٠ .

*3- نفسه ، ص. ١٤٥ .

*4- فقد كانت طبيعة أرض الدلتا المليئة بالمستنقعات في ذلك الحين ، لم تكن مواتية و ملائمة لزراعة و انتاج القمح .

للمزيد راجع : محمد عبد الغني ، المرجع السابق ، ص. ١٤٥ .

*5- بدأت زراعة الزيتون في مصر في عصر الأسرة الثامنة عشرة الفرعونية .

راجع : جورج بوزنر و آخرون ، المرجع السابق ، ص. ١٤٠ .

النقطة الثانية التي نتناولها هي أبراج الحمام و مصايد الأسماك ؛ فقد كانت تربية الحمام للتجارة من الأنشطة الاقتصادية التي استهوت المواطنين الرومان و ظهرت فعلاً في الأعمال الفنية . أما بالنسبة إلى مصايد الأسماك فقد كان للصيادين مناطقاً خاصة للصيد ، فمن وقعت أملاكه على إحدى مناطق الصيد ، أصبحت بالتالي ملكاً له ، و لا يسمح لغيره بالصيد فيها*[١] .

النقطة الثالثة هي الصناعة ؛ ففي العصر الروماني مارست الحكومة نظام الاحتكار على بعض المنتجات ، كما شجعت كثيراً الصناعة ، و أصبحت الإسكندرية أكبر مركز صناعي و تجاري في الإمبراطورية الرومانية ، و من أهم الصناعات كانت صناعات النسيج ، و البردي ، و الزجاج ، و الخمور ، و الصناعات الفنية الصغيرة ، و التوابل ، و العطور *[٢].

كانت هذه مقدمة بسيطة تتناول مصر في العصر الروماني ، سواءً من الناحية السياسية ، أم الإدارية ، أم الاقتصادية . و هي معروضة بصورة مبسطة على سبيل الإشارة ، و ليس التفصيل لكافة جوانب الحياة آن ذاك .

و قد قصدت من ورائها أن أقدم للقارىء خلفية سريعة عن الحياة التي انعكست بعض وجوهها على القطع الفسيفسائية المختلفة ، حتى يتسنى له أن يلم ببعض جوانبها ، و أن يتفهم أسباب اختيار الفنان لموضوع ما دون غيره ، و اختياره لعناصر صغيرة و بسيطة قد لا تكون لها أهمية ملحوظة ، إذا لم يتعرف القارئ على ملابسات الحياة في ذلك العصر.

و من هنا حاولت أن تكون الأمثلة التي اخترتها ، معبرة عن الطبيعة المصرية الأصيلة آن ذاك ، فتصبح هذه الأمثلة مرآة لذلك العصر و تلك الأرض الطيبة .

---

*١- سهير زكي بسيوني ، المرجع السابق ، ص. ١١٨ .

*٢- نفسه ، ص. ١٥٩ .

و نظراً لمكانة مصر المميزة عبر العصور ، لذلك فسوف أتناول في هذا الفصل بعض النقاط الإضافية ، التي رأيت أنه لاغنى عن تناولها كمحاولة لتقديم عملاً متكاملاً قدر المستطاع .

بداية القول ، فإنه تجدر الإشارة إلى أن هناك ثلاثة نصوص أدبية قديمة تتحدث عن الفسيفساء في مصر في الفترة من بدايات العصر البطلمي ، و أوائل العصر الروماني *[١].

هذه النصوص الثلاثة معروفة لدى الباحثين ، و الدارسين ، و لكل نص منهم طبيعته المختلفة عن غيره . فواحد يتناول طريقة عمل و صناعة الفسيفساء ، و آخر يتحدث عن الفسيفساء المصنعة في ورش أجنبية أي خارج مصر ، أما النص الأخير فيتناول بعض منتجات الفسيفساء التي صنعت بمدينة الإسكندرية .

النص الأول :-

هذا النص خاص بزينون المصري *[٢]، و هو عبارة عن بردية تحمل رقم (٥٩٦٦٥) و يعطينا النص فكرة متخصصة عن الفسيفساء التي غطت أرضيات *Tholoi* الخاصة بالنساء و الرجال في حمام لابد و أنه كان مملوكاً لثري ، أو لعله كان تبع فيلا أو قصراً ملكياً ، و ذلك في أثناء التطور السريع الذي صاحب مدينة فيلادلفيا : *Φιλαδελφία* *[٣].

---

*١- Daszewski, W.A., op.cit., p. 6 .

*٢- زينون : كتب هذه البردية حوالي عام ٢٥٦-٢٤٦ ق.م. و كان آن ذاك مسئولاً عن : " *The dorea of Apollonios* ". للمزيد راجع : Daszewski, W.A., op.cit., p. 6

*٣- فيلادلفيا : " الفيوم " حالياً ، و قد أطلق الإغريق اسم *Κροκοδεῖλοπολίς* (مدينة التمساح) على عاصمة الفيوم و ذلك لانتشار عبادة التمساح سوبك بها.و في عصر بطلميوس الأول جعلها مدينة أرسينوي على اسم زوجته ، و استقر بها قدامى جنود الإغريق و المقدونيين و عملوا بالفلاحة. للمزيد راجع : The Oxford Classical Dictionary, op.cit., p. 1158

- جورج بوزنز و آخرون ، المرجع السابق ، ص. ٢٠١-٢٠٢

و يتنـــاول النـــص *[1] رســـماً كـــان مخصصـــاً لخـــدمة الأغـــراض الملكيـــة ، و كـــان علـــى المقـــاول أن ينفـــذ التصـــميم الذي يعهـــد بـــه إليـــه دون أي تغييـــر ، أو تعـــديل *[2].

و يتحـــدث النـــص بعـــد ذلك عـــن تصـــميم أرضـــية حمـــام θολός الخـــاص بالســـيدات ، و كـــان لابـــد أن يكـــون الرســـم علـــى مســـافة

---

*١ – نص بردية زينون :

εο
[...] γραφικὸν ἄνθος πήχ[[ω]]ς πάντοθεν ·
δοθή]σεται δὲ τωι ἐργολάβωι ει·α·
[...]ει δὲ ἐγ βασιλικοῦ παράδειγμα
σεῖ γενέσθαι
[καθ] ὃ [[ἂν ποιήσει ὁ ἐργολάβος]]· τὸ δ[ὲ]
[λοι]πὸν πλήσει ἐξαχοινικῆι ψήφω [ι].
[τοῦ] δὲ γυναικείου θόλου τὸ ἔδαφος
[ποι]ήσει θετὸν ἀπέχων ἀπὸ των
ν ἕνα ων
[πυ]έλων πῆχυ[[σ εἷς]] καὶ παλαιστ[[ας]]
[δύο] καὶ περιθήσει ταινίαν μέλαινα[ν]
[ἔχ]ων πλάτος δακτύλων δύο ,
[θήσ]ει δὲ καὶ κόχλον ναυτικὸν
[ἔχ]ων πλάτος δακτύλων δέκα
ἥ ζηι
[καὶ τ]αινίαν μίαν [[ηι]] ἂν ἁρμό [[σει]]
[καὶ ἐ]ν τωι μέσωι μήκονα πάντηι
ν ἕνα
[πῆ]χυ [[σ εἷς]]· τὸ δὲ λοιπὸν ψήφωι
[ἐξ] αχοινικῶι πλήσει · θήσει δὲ καὶ
[ἐν] τῆι προσ[άδι] τὴν πρὸς τωι
[ἀν]δρείωι [θόλω]ι τῆι αὐτῆι λέ[ξ]ει ·
η
[τὰ] δὲ λοι[πὰ ἐδ]άφ [[ει]] καταπλ [αστὰ]
[ὄν] τα κα [θομο] λογήσει π ·[
]· απ·· [

ورد نص بردية زينون هذا في كتاب : Daszewski , W.A. , op.cit. , p. 6 .

و الذي نقله بدوره عن :

C.C. Edgar , Zenon Papyri IV (Cat. General du Caire , Nos. 59532-59800) (1931) 102 ff, No. 59665 .

*٢ – Daszewski , W.A. , op.cit. , p. 6 .

تـــزيد قليـــــلاً عـــــن الـذراع . يلـــــي ذلـك وصـــــفاً للبحـــــر المتمـــــوج ، و شـــــاطئه المناســـب ، و فـــي الوســـط تظهـــر زهـــرة الخشـــخاش.

و قـــد ظهـــر اختـــلاف رأي الأثـــريين فـــي تفســـير كلمـــة *ἐξαχοινίκηι* ، و لـــم يثبـــت الرأي حـــول مـــادة هـــذه الفســـيفساء ، هـــل كـــانت مـــن النـــوع المســـمى : *tessellatum* ، أم كـــانت مصـــنوعة مـــن الحصـــى الصـــغير : *pebbles* . و أغلـــب الظـــن أن هـــذه القطـــع قـــد نفـــذها فنـــان ســـكندري الأصـــل ، فهنـــاك أدلـــة قليلـــة جـــداً تشـــير إلـــى المصـــانع و العمـــال الذيـــن اشـــتغلوا فـــي حـــرفة صـــناعة الفســـيفساء فـــي الفيـــوم ، و مـــع ذلك فكـــل هـــذا لا يمنـــع مـــن القـــول أن الفنـــان الســـكندري كـــان مـــن أصـــل يونـــاني كمـــا يتضـــح مـــن شـــكل الزخـــارف التـــي انتقـــاها *[١].

النص الثاني :-

يأتـــي هـــذا النـــص مـــن مـــدينة أباتيـــرا (تيـــرا) عنـــد وادي كايســـتروس بـــأرض إيفيســـوس *[٢]. و هـــو عبـــارة عـــن ثـــلاث قطـــع مـــن لـــوحة مـــن الرخـــام الأزرق تعكـــس جـــزءً مـــن نقـــش علـــى "هيـــرون" . و قـــد نقشـــت الكتـــابة بعنايـــة ، و تـــؤرخ بأواخـــر القـــرن الأول الميـــلادي ، و هـــذا هـــو رأي كـــل مـــن جـــي . كـــايل : J. Keil ، و أ. فـــون بريميرشـــتاين A.von Premerstein اللـــذان قـــاما بنشـــر هـــذا النـــص *[٣].

---

*١- للمزيد راجع : Daszewski , W.A. , op.cit. , p.6-14 .

*٢- إيفيسوس : هي عبارة عن مدينة عند بداية نهر كايستور على الساحل الغربي من آسيا الصغرى. و قد كانت من أكبر الموانى في وادي مياندر . و قد أسست إيفيسوس على يد المستعمرين الإيونيين ، و على رأسهم قائدهم أندروكلوس بن كودروس . و قبل العصر الهلينستي لم يكن لها نشاطاً بحرياً نشيطاً . و قد صمدت المدينة أمام الخيماريين ، و كذلك أمام مدينة ليديا ، حتى استطاع قارون *Croesus* أن يدخلها و يبني بها معبد أرتميس الشهير .و تحت لواء فارس أقتسمت ثروات المدن الساحلية الأخرى ، و كانت عضواً في الحلف الديلي . و في عام ٤١٢ ق.م. ثارت و وقفت مع اسبرطة . للمزيد راجع : The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 528 .

*٣- Daszewski , W.A. , op.cit. , p.15 .

، النص*١ عن اتحاد ἡρωσταί التي أقامها بيلوس Peplos صاحب

ἡρωοι ، لممارسة العقيدة الخاصة بالمتوفي المدفون بهذه المقبرة *٢.

يلي النص اليوناني كما ورد بكتاب: Daszewski, W.A. op.cit., p.15 ، نقلاً عن :

J.Keil , A.von Premerstein, Bericht uber eine dritte Reise in Lydien, (Wien, I
88-90, No"117

Zenon : ـاني :

. . . . . ἐ]ὰν δὲ τις ἐπιβά[λλη], τὸ μὲν ὑπενα[ντίον
τούτοις τεθειμένον πτωμα ἐκκομισθήτω , τὸ δὲ ?/
ψήφισ ?] μα ὑπαρχέτω ἄκ[υπον], καὶ ἀποτεισάτω
[ὁ τούτων τι τολμήσας ε]ἰς προσκόσ[μησιν ναοῦ/
Ἀρτέμι]δος καὶ των Σεβαστ[ων δ]ηνάρια μύρια κα[ὶ
ὁμοίως εἰς διανο]μὴν τοῖς πρεσβ[υτέροις/(4) δη-
νάρι]α μύρια , ἅ καὶ πραξάσ[θωσ]αν οἱ μετ' ἐκείνο[υ
τοῦ ἥρωου μετέ]χοντες καὶ ὁ πα[ρὰ τού-/τω ? φύ-
λ]αξ·ἐὰν δὲ μὴ πράξωσι[ν] , αὐτοί ὀφειλέτωσ[ὰν καὶ
πραχθήτ]ωσαν ὑπό παντ[ὸς τοῦ / βουλο]μένου , πο-
λείτου τε καὶ ξ[έ]νου , ἔχοντος φιλάν[θρωπον τοῦ
ἐκ]δικαιωσαμε'[νου τὸ / ἥμισ]υ τοῦ εἰσπραχθησομε'-
ν[ο]υ χρήματος· Ἔστιν [δὲ των ἐν τούτω τ]ω ἡρώω
προσκο[σμη-/(8) μάτω]ν καὶ σκευων των εἰς τὴν
ὑπηρεσίαν τοῦ [περιδείπνου ? ὑ]πογεγραμμένη [ἡ
περι-/γραφ](ή) , ἥτις καὶ ἐν τω ἡρώω ἐ[ν] στήλ-
λη λιθίνη κεχ[άρακται· Εἰκόν]ες γραπταὶ Νοvη'- /
ας Π?]αύλης δεκατρεῖς , ζώδια Ἀφροδεισιακὰ δε-
κ[ατέσσαρα ? , ἑρμαῖ μ]αρμάρινοι τετρ[άγω-/νοι
ἔ']χοντες πρόσωπα χάλκ[ιν]α δύο , ἄλλα ἑρμάδια
[μαρμάρινα τετ]ράγωνα δύο, ζώ[δια/(12) δύο θη-
βαικὸν , Ἀλεξανδρειν[ὸ]ν, λουτῆρες μαρμάρ[ινοι...
......] μ[αρ]μ[άριν...... / ...α Ἀλεξανδρεινὰ
ψηφωτὰ δεκαεννέα , Ἀλεξα[νδρειν---/ ...τα
τρειάκοντα ἕξ , λεοντίδες ἐπὶ τω ἡρώω μαρμ[άρι-
νοι --- / ...οι μαρμάρινοι δύο , ὡρολόγιον ,
στῆλλαι ἐπιγεγραμ[μέναι --- / (16) δια?]φα-
νεῖς δύο , ἀκοντιστῆρες μόλυβοι δύο , σείφω[νες--
...τρισκελὴν σιδηροῦν , βάθρα ξύλινα ἑπτα [...
.... Ἐὰν δέ τις των προ-/ γεγ]ραμμένων Πέ-
πλου φίλων , οἷς τὸ φιλάνθρω[πον δέδοται καὶ ἡ
ἐπιμέλεια τοῦ ἡρωόυ προσ-/τέτ]ακται , ζωντος
Πέπλου ἄτεκνος τελευτή[ση , οὗτος ἐκ των προσ-
ηκόντων ἕτερόν τινα ...εἰς /(20) τὸν] ἐκείνου
τόπον ἡρωστὴν ἀντικατα[στήσει .

Daszewski, W.A., op.cit., p.15.

و بالنسبة إلى قانون هذا الاتحاد فهو غير موجود ، و إن كان قد عثر على نماذج متنوعة في أماكن أخرى تفسر كيف كانت تصاغ تلك القوانين ، و النصوص . و يتناول النقش عدة نقاط منها بعض الامتيازات و النصائح الخاصة بعمليات الدفن ، كذلك بعض البورتريهات : εἴκονές ، ثم الوجوه المنحوتة Ζῳδία للإلهة أفروديت *[1] على أنها : Ἀφροδεισιακοι' . و يفسر بعض العلماء هذه الكلمة الأخيرة على أن المقصود بها أن الرخام من مدينة أفروديسياس*[2] ، بينما يذكر عالمًا آخر أن المقصود بها هو المنتجات التي صنعت في ورش هذه المدينة . و يحتوي النص على عدة كلمات تشير إلى مواطن الرخام المستخدم . و جدير بالذكر أن ناشري هذا النص يعتقدان أن كلمة Θήβαικα الواردة بالنص تشير إلى الرخام الأسود الذي جلب من طيبة *[3]. و مما يثير الدهشة أن هذا النوع من الرخام لم يكن متواجداً بمصر – أشتهرت مصر بالبازلت و الجرانيت – و معنى ذلك أن أغلب الظن ، أن فسيفساء حجرة الدفن كانت مستوردة *[4].

---

*١- أفروديت : Ἀφροδιτη' هي إلهة الحب ابنة زيوس و ديون (حسب رواية هوميروس) ، و اشتهرت بحماية الزواج و تشجيعه ، تفضل المحبة بين العشاق ، و تحرص على أطفال الحب ، كما أنها تعمل أيضاً على خصوبة الزراعات . و قد انتشرت عبادتها في أنحاء شتى من العالم اليوناني .

للمزيد راجع : Schmidt , Joel , op.cit. , p. 42-3 .

The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 120 .

*٢- أفروديسياس Ἀφροδεισιάς (هي مدينة جايري الحديثة Geyre) هي مدينة قارية Carian أنشئت غالباً في القرن الثاني ق.م. كمركز سياسي لكلٍ من البلارازين و الأفروديساسيين . و قد سميت على اسم الإلهة أفروديت منذ القرن الثالث ق.م. للمزيد راجع :

The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 119 .

*٣- طيبة : تقع طيبة القديمة في مصر العليا ، تحتوي على أماكن أثرية غاية في الأهمية مثل : معبد الأقصر ، و معبد الكرنك ، و مدينة هابو ، و الرامسيوم ، و الدير البحري ، بدأ عصر مجد هذه المدينة في عهد الدولة الوسطى و تدهورت عام ٦٦٤ق.م.

للمزيد راجع : جورج بوزنز و آخرون ، المرجع السابق ، ص. ١٦٦ .

*٤- Daszewski , W.A. , op.cit. , p.15 .

و يـذكر الكاتب سويتونيوس *[1] أن عملية استيراد الفسيفساء كانت تتم خلال حملات قيصر ، و قد عثر على أدلة تؤكد استخدام قطعاً فسيفسائية دقيقة الحجم : *emblemata* داخل المقابر ، و كذلك المنازل . و بالنسبة إلى مدينة الإسكندرية بصفة خاصة ، و مصر بصفة عامة فقد عثر بها على عدد من النماذج من الفسيفساء التي نفذت بطريقة *emblemata* *[2]. و قد عثر على نماذج مصورة للطبيعة النيلية و غيرها ، و يبدو أن كثرة صناعتها تؤكد أنها كانت تصدر إلى خارج مصر . و الأمثلة التي عثر عليها نلاحظ عليها عدم تأثرها بالفن المصري ، باستثناء الطبيعة المصرية على ضفاف النيل . أما الفسيفساء نفسها فكان يغلب عليها الطابع اليوناني الروماني ، مما زاد من صعوبة التعرف على أصل القطع . كما أن هناك مشكلة أخرى أيضاً؛ و هي أن كثير من النماذج التي وجدت خارج مصر نفذها فنانون سكندريو الأصل ، انتقلوا إلى بلاد الإغريق و استقروا بها ، و مع ذلك لم ينسوا طبيعة مصر الساحرة *[3].

و جدير بالذكر أن قطع فسيفساء منزل فاون قد استجلبت من الإسكندرية مما يفسر طرازها السكندري ، و يقال أن صانعها كان فناناً سكندرياً ماهراً دعاه سولا من الإسكندرية إلى إيطاليا ، في أواخر العصر البطلمي نتيجة تدهور الأحوال آن ذاك ، مما أدى إلى هجرة الفنانين إلى روما ليمارسوا فيها فنهم العظيم بحرية ، و استمتاع *[4].

---

*١- سويتونيوس : هو *Gaius Suetonius Tranquillus* مؤرخ لاتيني ، ولد في أوستيا أو في هيبون (٦٩ م.- ١٢٥ م.) كتب عن حياة القياصرة الاثني عشر . راجع :

Petit Larousse Illustre', op.cit., p. 1710.

*٢- يوجد لوحات الملكة برنيكي الثانية ، و مشهد جنسي : *Symplegma* ، بالإضافة إلى مناظر أخرى مثل الطيور ، و الميدوزا ، و غيرها ... راجع : Daszewski, W.A., op.cit., p.15.

*٣- Daszewski, W.A., op.cit., p.15-22.

*٤- راجع وصف قيصر عن أهل الإسكندرية أثناء " حرب الإسكندرية " .

Caesar, "*De bellum Alexandrinum*", (Loeb Classical Library, 1964) III.

النص الثالث :-

هذا النص الثالث و الأخير هو عبارة عن فقرة نقلها لنا الكاتب أثينايوس *Athenaeus* [*1] من وصف موسخيون لسفينة اسمها " سيراكوزيا " و التي أعدها الملك السيراكوزي هيرون الثاني ، ثم قدمها للملك بطلميوس الثالث . و كانت السفينة محملة بالقمح المرسل إلى مصر ربما بسبب مجاعة حدثت بمصر فيما بين عامي ٢٤٦-٢٣٨ ق.م. كما يحدثنا هذا النص الهام .

و يذكر أن السبب في تلك المجاعة كان لعدم فيضان نهر النيل العظيم بصورة كافية للزراعة . كذلك يتناول النص الحديث عن سفناً أخرى جاءت من سوريا ، و فينيقيا ، و قبرص ، و بلاد عديدة لنفس الغرض .

و قد أطلق بعد ذلك على السفينة *Συρακοῦσαι* اسم *Ἀλεξανδρίς* ، و تم تجديدها و توسعتها ، و أعيدت عملية تزيينها [*2].

و بالنسبة إلى الجزء الصغير من النص الإغريقي [*3] و الذي يتناول الفسيفساء ، فنجد العالم الأثري : ش.ب. جوليك : Ch. B. Gulick [*4] و قد قام بترجمته إلى الإنجليزية متحدثاً عن الحجرات التي زينت أرضياتها بالفسيفساء مختلفة الأحجار ، و كأنها تكتب أحداث قصة الإلياذة بأكملها .

---

*١- أثينايوس : كاتب يوناني ، ولد في نقراطيس بمصر (حوالي القرن الثالث الميلادي) عن شذرات أعماله ، راجع : Petit Larousse Illustre' , op.cit. , p. 1132 .

*٢- Daszewski , W.A. , op.cit. , p.23 .

*٣- جزء من النص اليوناني الخاص بالفسيفساء ، نقلاً عن . Daszewski , W.A. , op.cit. , p.23، و فيما يلي بيانه :-

ταῦτα δὲ πάντα δάπεδον εἶχεν ἐν ἀβακίσκοις
συγκείμενον ἐκ παντοίων λίθων , ἐν οἷς ἦν
κατεσκευασμένος πᾶς ὁ περι' τὴν Ἰλιάδα
μῦθος θαυμασίως .

*٤- Ch.B.Gulick " *all these rooms had a tessellated flooring made of a variety of stones , in the pattern of which was wonderfully wrought the entire story of the Iliad* ".

و يبدو أن بداية استخدام الفسيفساء كانت بسيطة ، و تطورت حتى وصلت إلى ما هي عليه " فسيفساء سوفيلوس " ، بالإضافة إلى " قطعة تمويس " ، فظهرت طفرة كبيرة في الألوان ، و ثراءً شديداً في الأشكال*[1].

أما بالنسبة إلى طريقة توزيع موضوعات الفسيفساء ، فجدير بالذكر أن حالة الفسيفساء في مصر تجعل من الصعب دراستها ، و على الرغم من ذلك فهناك عدة أمثلة هامة استطاعت البقاء لظروفها الجيدة ، كما أن بعض القطع و الأجزاء المتبقية كانت تسمح بعمل تصور كامل للوحة الأصلية .

و لا ننسى أيضاً تأثير الكتابات الأدبية التي كثيراً ما ساعدت في هذا الموضوع .

و بصفة عامة فإن الأرضيات التي غطيت بالفسيفساء في مصر كانت تنقسم من حيث الموضوع *composition* إلى ما يلي :-

١- عدم مركزية اللوحة : " Non - centralized composition " ، أي عدم وجود مركز في وسط القطعة ، فنجد الرسومات موزعة على اللوحة دون تفضيل جانب على آخر .

٢- شكل السجادة : " Carpet composition " و فيه تنقسم اللوحة إلى مدارات ، أو مناطق مركزية ذات أهمية مختلفة . بمعنى أن القطعة تنقسم إلى مستطيلات أو دوائر كل منها مصور بداخله موضوع ما . و يكون الموضوع الرئيسي متمركزاً في الوسط .

٣- الموضوع ذو الأجزاء الثلاثة : " Tripartite composition " هو تطور عن النوع السابق ، و كمثال عليه قطعة فسيفساء القباري ، و تتكون من أشكال متتابعة ، و في الوسط رأس الميدوزا *[2].

١*- Daszewski , W.A. , op.cit. , p.23-5 .

٢*- للمزيد عن ماهية موضوعات الفسيفساء في مصر ، و طريقة توزيع هذه الموضوعات على اللوحة ، راجع : Daszewski , W.A. , op.cit. , p.28-33 .

نصل الآن إلى آخر نقطة نتناولها قبل التعرض للنماذج الفسيفسائية المختارة ، و هي الأشكال الزخرفية المتنوعة التي ظهرت على قطع الفسيفساء المختلفة *[1]. [صورة ٣٧]

أولاً : زخرفة الكنارات Decorative motifs of the borders :

ظهرت الكنارات إما سادة أي خالية من الزخارف ، و إما تزينها الأشكال المختلفة ، و التي تنحصر بدورها في ثلاثة أنواع .

(١) الأشكال الهندسية : Geometric borders و تتنوع فيما بين زخرفة الأسنان "Dentils" ، أو مجرد شريط بسيط ملون " Plain colour band " ، أو زخرفة المربعات على شكل رقعة الشطرنج " Checkerboard " ، أو التموجات " Wave-crest " ، [صورة ٣٨] أو زخرفة البيضة و السهم " Egg & dart " ، أو زخرفة البيضة و اللسان " Egg & tongue " ، زخرفة الميأندر " Meander " ، زخرفة الأبراج الصغيرة " Turreted - border " ، زخرفة حبات السبحة " Bead & Reel " ، زخرفة المعينات " Lozenges " ، و هذه الأنواع السالفة الذكر على سبيل المثال ، و ليس الحصر *[2].

(٢) الزخارف النباتية : Vegetal borders و تنحصر في نبات اللبلاب " Ivy " و هو الزخرفة النباتية الوحيدة التي ظهرت في الفسيفساء المصرية في العصر اليوناني و الروماني *[3].

(٣) الوجوه الزخرفية : Figurative borders و تعكس أشكال الحيوانات سواء كانت حقيقية ، أم أسطورية مثل الأيل ، و القنطور ، و الأسد ، و الدرفيل ، و النمر الأرقط ، و الشخصيات الأسطورية كالأمازونات ، و غيرها *[4].

---

*١- مرفق طيه صورة ٣٧لبعض نماذج هذه الزخارف المتنوعة و هي مرسومة باليد نقلاً عن كتاب :
Honour , John Fleming Hugh , and Pevsner , Nikolaus ., " The Penguin dictionary of Architecture ", (Great Britain , 1980).

*٢- Daszewski , W.A. , op.cit. , p.34-53 .

*٣- Ibid , p.54-5 .

*٤- Ibid , p.56-62 .

ثانياً : زخرفة ساحة اللوحة Decorative motifs of the fields :

قد تكون زخرفة لوحة الفسيفساء نوعاً من هذين النوعين :

(١) الزخارف الهندسية : سواء كانت فردية ، أم أشكالاً تتكرر ، و تتتابع ، و كان النوع الأخير هو الأكثر انتشاراً في مصر ، هذا بالإضافة إلى زخرفة المكعبات بطريقة المنظور *١.

(٢) الوجوه الزخرفية : سواء كانت صوراً لوجوه فردية ، أم جماعات ، بمعنى أنه عند تصوير عملية الصيد ، نجد الصياد ، و أدواته ، و الفريسة ، كذلك كان الوضع بالنسبة إلى مشاهد الحرب*٢ .

ثالثاً : زخرفة اللوحات المركزية Decoration of central panels :

عادةً ما تكون اللوحات المركزية منفذة بطريقة *emblemata* و مزخرفة إما بالزخارف النباتية التي تعرفنا عليها من خلال الكتابات الأدبية .

و إما الوجوه الزخرفية ، و التي تعكس الرؤوس الأسطورية كالميدوزا *Medusa* *٣، أو رؤوس حقيقية كربات الحكمة *Muses* *٤.

كذلك ظهرت الطيور و كانت من أحب المناظر إلى نفس المصري منذ القدم . و هناك أيضاً الموضوعات الأسطورية مثل الإله ديونيسوس *٥ . و أخيراً المشاهد النيلية و هي موضوعنا الرئيسي *٦.

---

*١- Daszewski , W.A. , op.cit. , p.63-6 .

*٢- Ibid , p.66-7 .

*٣- الميدوزا : شخصية أسطورية كانت تشيع الرعب و الموت لمن ينظر إليها حيث يتحجر في الحال، و ظلت هكذا حتى استطاع برسيوس أن يقضي على شرورها و ذلك بقتلها دون النظر إليها. للمزيد راجع : Schmidt , Joel., op.cit. , p. 195 .

*٤- ربات الحكمة : تبعاً لهوميروس ، كانت ربات الحكمة Μυσαι' هن اللاتي يلهمن بالأغاني . و كانت الربات تسكن جبل الأوليمب . للمزيد راجع : Schmidt , Joel., op.cit. , p. 209 .

*٥- ديونيسوس : هو واحد من أهم آلهة جبل الأوليمب ، ابن زيوس و سيميلي . عرف عنه أنه إله الخمر و المجون . للمزيد راجع : Schmidt , Joel., op.cit. , p. 99 .

*٦- Daszewski , W.A. , op.cit. , p.68-70 .

رابعاً : زخرفة لوحات العتب Decoration of threshold panels :

ظهـــرت زخـــرفة أعتـــاب المـــداخل و الأبـــواب بمصـــر و التـــي تـــرجع إلـــى تـــلك الحقبـــة مـــن خـــلال قطعتـــين مـــن الفســـيفساء ؛ الأولـــى مـــن منطقـــة الشـــاطبي ، و الأخـــرى مـــن القبـــاري *[1].

كـــانت تـــلك مقـــدمة ســـريعة تنـــاولت فيهـــا بعـــض النقـــاط الفنيـــة حـــول الفســـيفساء التـــي عثـــرت عليهـــا بمصـــر بصـــورة عـــامة ، و التـــي شـــعرت أنـــه لابـــد مـــن التطـــرق إليهـــا قبـــل التعـــرض للأمثلـــة الفســـيفسائية المختـــارة مـــن ذلك البـــلد .

و كـــل ذلـك ، كـــان الغـــرض منـــه أن يُلـــم القـــاريء ببعـــض المعلـــومات عـــن هـــذا المجـــال حتـــى يتســـنى لـــه بعـــد ذلـك أن يتفهـــم الموضـــوعات المختـــارة مـــن قبـــل الفنـــان مـــن خـــلال الأمثلـــة و طـــريقة تنفيـــذه لهـــا .

و قـــد اختـــرت مـــن مصـــر مثاليـــن فقـــط ليـــسا علـــى ســـبيل الحصـــر ، و إنمـــا علـــى ســـبيل المثـــال . و قـــد رأيـــتُ أن هـــذين المثـــالين آلا و همـــا فســـيفساء ابـــي قيـــر ، و فســـيفساء تمـــويس يعكســـان مناظـــراً طبيعيـــة بطـــريقة واضـــحة و صـــريحة ، و فـــي نفـــس الوقـــت يعتبـــر كـــل مثـــال منهمـــا شـــاملاً لكافـــة العناصـــر المصـــورة للبيئـــة ، لذلك فقـــد اكتفيـــت بهمـــا .

---

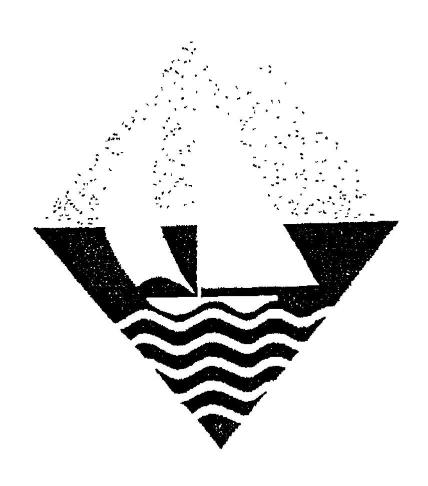
*١- Daszewski , W.A. , op.cit. , p.71-2 .

الفصـــل الثـــاني

نماذج تعكس تصوير الطبيعة من خلال الفسيفساء :

١- فسيفساء ابي قير .

٢- فسيفساء تمويس .



﴿ ١ ﴾ فسيفساء ابي قير:

هـــذه الفســيفساء عثــر عليهـــا بمـــدينة الإســـكندرية *[1] العظيمـــة ، تـــلك المـــدينة التـــي ســـوف يتـــذكرها التـــاريخ دائمـــا ، أليـــس مؤسســـها هـــو الاســـكندر الأكبـــر ؛ رجـــلاً مـــن أعظـــم الرجـــال ؟*[2].

---

*١- الإسكندرية : شيدت مدينة الإسكندرية – هذه المدينة العظيمة – على يد الإسكندر الثالث الشهير باسم " الإسكندر الأكبر " في عام ٣٣١ ق.م. و ذلك عندما دخل مصر و أخذها من الفرس عام ٣٣٢ ق.م. و قد تطورت المدينة على يد ملوك البطالمة الأوائل ، و بخاصة بطلميوس الأول ، و الثاني ، و اللذان جعلا منها عاصمة لملكهما ، و الميناء الرئيسي لمصر على البحر المتوسط .

و قد شيدت المدينة على الطراز اليوناني للمدن : πολίς ، و كانت تتمتع بمواطنة مميزة و لها جمعية : ἐκκλήσια ، و مجلس بولي : βοῦλή ، و يتم اختيار حاكماً سنوياً . و كانت للمدينة أرضها الخاصة التي تقتصر على المواطنين الملاك ، و معفاة من الضرائب الملكية ، و لها أيضاً عملتها الخاصة ، كذلك قوانينها الخاصة بها .

و كان سكانها من كل مكان في العالم الإغريقي آن ذاك ، هذا بالإضافة إلى سكان مصر الأصليين ، و بعض العناصر الأخرى ، و عدد كبير من اليهود . و سرعان ما أصبحت الإسكندرية من أوسع المدن و أكبرها في حوض البحر المتوسط .

و من أشهر مباني هذه المدينة ؛ الحي الملكي و مقبرة الإسكندر الأكبر ، الموسيون ، و المكتبة ، و السيرابيوم ، و الفنار ...

و عندما دخل الرومان المدينة ، ظل لسكانها امتيازات خاصة و اشتغلوا بالوظائف الإدارية ، و كانوا هم الوحيدون اللذين من حقهم اكتساب المواطنة الرومانية .

راجع : The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 61-2

و جدير بالذكر أن الإسكندرية كانت تبعد بحوالي ٤٠ ميلاً عن المدينة اليونانية القديمة في مصر " نقراطيس " و كانت تقريباً عند قرية راقودة ، تلك البقعة التي يذكر سترابون أنها كانت عبارة عن قرية صغيرة للصيادين . (للمزيد أنظر ملاحظة رقم ١ ، ص. ١٩٦ من هذا البحث)

راجع : Bevan , Edwyn , " A history of Egypt under the Ptolemaic Dynasty ", (London , 1914) , p. 4

*٢- Forster , E.M. , " Alexandria : a history and a guide " , (London , 1986) , p.5

و جدير بالذكر أن المصريين قد رحبوا بالإسكندر الأكبر بوصفه حليفاً طبيعياً جاء لإنقاذهم من العدو المشترك آلا و هو الفرس ، و بعد أن طرد الفرس من مصر توجه إلى منف*[1] حيث حرص على إظهار احترامه للديانة المصرية .

فلما فرغ من مهامه في منف ، ركب فرع النيل الكانوبي ، تحف به شارات الملك ، و هناك على شاطئ البحر المتوسط بعيداً عن مصب هذا الفرع ، و من ثم في منأى عن الرواسب الطمية التي يلقى بها النيل على الدوام في البحر المتوسط *[2]، و فوق الشقة الضيقة التي تفصل بحيرة مريوط عن

---

*[1]- منف : *Memphis* ، يجري النيل في الشرق بجوار التلال ، و في الغرب يحد فرع منه الهضبة . و يقع بين الاثنين سهل متسع حيث تلتقي مصر العليا بمصر السفلى .

و في حوالي سنة ٣٠٠٠ ق.م.بنى مينا حصن "الحائط الأبيض" قرب مدينة كانت مقر عبادة بتاح ، و بذلك سيطر مينا على القطرين . و منذ ذلك التاريخ ، أقام الملوك في تلك المنطقة المسيطرة على البلاد ، و بنى كثير منهم أهراماتهم بقرب " الحائط الأبيض " ، و بهذه الطريقة ظهر حي جديد ليخدم هرم بيبي الأول " *Pepi I* ، و في النهاية أطلق اسم هرمه " من نفر " على مجموعة المساكن التي بنيت حول معبد بتاح ،و غدت " من نفر " باللغة الإغريقية : ممفيس ،و باللغة العربية " منف".

و ظلت منف المدينة الأولى في مصر إبان الدولة الحديثة و في الحقبة المتأخرة حتى بنيت مدينة الإسكندرية . و كانت منف العاصمة الادارية و المقر المفضل لقصور الملوك .

و كانت الحصن القوي الذي كان على الغزاة من الإثيوبيين و الفرس و الأشوريين أن يستولوا عليه قبل السيطرة الحقيقية على مصر . و كانت تصنع فيها الأسلحة ، و تبنى بها سفن الاسطول .

و كانت البضائع الواردة من جميع فروع النيل ، تأتي إلى مينائها بكميات ضخمة حتى وجدت خزانة آمون في طيبة أنه من الضروري وجود توكيل لها هناك .

و منذ عصر الملوك المسمين باسم تحوتمس ، عُبد بها بعل و عشتارت و هما من أرباب سوريا .

و بالكاد تعكس جبانة سقارة صورة العظمة التي أوضحتها النصوص العديدة لتلك المدينة ، أما اليوم فهي ليست سوى منخفض منبسط يظلله النخيل على بعد ٢٨ كم. جنوب القاهرة .

للمزيد راجع : جورج بوزنر ، و آخرون ، المرجع السابق ، ص. ٢٤٤ .

*[2]- إبراهيم نصحي ، تاريخ مصر في عصر البطالمة ، (القاهرة ، ١٩٨٤) ، جـ. ١ ، ص. ٢١ .

البحـــــر ، و عنـــــد القــــــرية المصــرية القـــــديمة المعـــــروفة باســـم راقـــــودة *[١]، وضــــع الإســـكندر الأكبـــر أســـاس أول مــــدينة لـــــه فــــي مصـــر ؛ ألا و هـــي مـــدينة الإســـكندرية العظيمــــة *[٢].

و كـــان المهنـــدس الذي عهـــد إليـــه الإســـكندر الأكبـــر بمهمـــة تخطيـــط المـــدينة يـــدعى دينوقــــراطيس *Dinokratis* *[٣]، فطبـــق الطــريقة التـــي شـــاعت فـــي بنـــاء المـــدن منـــذ القـــرن الخـــامس ق.م.*[٤].

---

*١- راقودة : كانت راقودة أو كما أسماها اليونانيون راكوتيس *Rhakotis* عبارة عن قرية مصرية قديمة ، و صغيرة بنيت في المكان المتواجد به حالياً ما يعرف اليوم بعامود السواري ، و قد كانت متواجدة منذ عام ١٣٠٠ ق.م. تقريباً حيث عثر على آثار و تماثيل دالة على ذلك منذ هذا التاريخ القديم .و كان سكان راقودة يعملون بحرفتين أساسيتين تقريباً ؛ الأولى هي عبارة عن حراسة الساحل ، و الثانية هي رعي الأغنام .

و كان إلههم الرئيسي هو الإله المصري القديم أوزير : *Osiris* .

و الملاحظ أن راقودة في حد ذاتها لم تكن أبداً بالقرية ، أو المدينة الهامة ، و لكن أهميتها كانت تكمن في كونها عنصراً من العناصر التي بنيت حولها المدينة اليونانية بعد ذلك و المقصود بها الإسكندرية . و الملاحظ أن راقودة في العصر اليوناني و من بعده الروماني سرعان ما أصبحت موطناً و مقراً للديانة السكندرية الرئيسية العظيمة و هي ديانة أبيس *Serapis* . و تختلف تلك المنطقة عن مناطق أخرى في الإسكندرية مثل الأزاريطة و كوم الدكة .

للمزيد راجع : Forster , E.M. , op.cit. , p. 7 .

Breccia , Ev., " Alexandria ad Aegyptum " , (Bergamo , 1922) , p. 104

*٢- إبراهيم نصحي ، تاريخ مصر في عصر البطالمة ، (القاهرة ، ١٩٨٤) ، جـ. ١ ، ص. ٢١ .

*٣- حمدي عاشور ، تاريخ الإسكندرية و حضارتها منذ أقدم العصور ، (الإسكندرية ١٩٦٣) ، ص. ١٦ .

*٤- يتلخص هذا التخطيط في تغطية رقعة المدينة بشوارع مستقيمة تمتد من الشمال إلى الجنوب ، و من الشرق إلى الغرب ، و كأنها رقعة الشطرنج ، و يتوسط هذه الشوارع المتقاطعة شارعان رئيسيان . للمزيد راجع :

- حمدي عاشور ، المرجع السابق ، ص. ١٦ .

فإذا ما تركنا الجانب الشرقي من مدينة الإسكندرية – بالنسبة إلى القادم من البحر – ، و توجهنا إلى جانبها الغربي ، فسوف نجد فيه منطقة عرفت قديماً باسم كانوب (ابو قير) ، و كانت تقع عند إلتقاء نهر النيل مع البحر المتوسط*[1] بواسطة الفرع القديم للنيل : كانوب و كانت تضم استيطاناً قديماً *[2] .

و كانت هذه المنطقة دائمة الارتباط بالإسكندرية ، على الرغم من أنه كان لها تاريخاً مستقلاً بها ، يتكون من ثلاث حقب *[3].

و الحقبة التي تهمنا هنا هي الحقبة الزمنية الأولى ، و تتناول المنطقة في بداياتها ، أي الفترة التي تقترب من مثالنا الفسيفسائي هذا . فعند ابي قير كان الفرع القديم لنهر النيل يلتف كي يلتقي مع المياه المالحة للبحر المتوسط ، و هكذا كان يصل النهر إلى البحر عن طريق هذا المنفذ .

---

*١- Ball , John., " Egypt in the Classical Geographers", (Cairo , 1942), p. 25 .

*٢- Forster , E.M. , op.cit. , p. 7 .

*٣- ابو قير : الحقب الثلاثة التي مرت بها ، تم تناول الفترة الأولى منها ، أما الثانية فكانت في العصر المسيحي . فعندما قام البطريارك سوريل بهدم عبادة سيرابيس و إيزيس ، أرسل رفات و بقايا القديس قير ليحل محلهما . و كانت هذه الرفات مختلطة مع رفات القديس جون حتى اقتضى الأمر بناء كنيسة لهما معاً و ظل القديسان في مكانهما هناك قرابة مائتي عام .

و على الرغم من أن كنيستهما قد اختفت مع الغزو العربي ، إلا أن القديس قير كان قد أعطى اسمه للمنطقة الحديثة و سميت على اسمه : *Father Cyr* أي منطقة ابو قير .

أما الحقبة الثالثة فكانت إبان عصر نابليون ، و كانت تتكون من معركتين ابي قير البحرية ، و أبي قير البرية . و قد حدثت ابي قير البحرية في شهر يوليو من عام ١٧٩٨ م. عندما حضر نابليون بونابرت القائد الفرنسي بأسطوله البحري لغزو مصر و الاستيلاء عليها . و في شهر أغسطس من ذات السنة حضر نيلسون القائد البريطاني متعقباً نابليون ، و انتهت بانتصار نيلسون .

أما موقعة ابو قير البرية فكانت أقل أهمية حيث كان موجوداً بها أيضاً نابليون و قد أحتل الأتراك آن ذاك منطقة ابي قير ، فلما علم نابليون بذلك جاء على وجه السرعة من القاهرة و انتهي الأمر بتدمير معسكر الأتراك . للمزيد راجع : Forster , E.M. , op.cit. , p. 190-3 .

و عن طريق هذا الفرع الكانوبي للنيل - و الذي جف الآن - كان يوجد استيطاناً في عددٍ من الأماكن قبل بناء مدينة الإسكندرية بسنوات طوال . و أخيراً تجدر الإشارة إلى أن كلمة كانوب ، هي في الأصل كلمة إغريقية κανopύς *[1].

كانت هذه مقدمة سريعة تعطينا فكرة بسيطة عن المكان الذي عثر به على هذا النموذج الفسيفسائي .

فمن ابي قير عثر على قطعٍ فسيفسائية صغيرة ، يبدو أنها كانت من الأعمال المبكرة . و تعكس القطع بصفة عامة نباتات مائية مختلفة ، بالإضافة إلى بعض الطيور ، و أنواع من الفاكهة ، و أسماك ، و أقزام . و من المرجح أن هذه القطع الصغيرة كلها كانت تنتمي إلى مشهدٍ كبير يصور الطبيعة المصرية *[2].

و كأنها مكعبات صغيرة إذا رصت صحيحة إلى جوار بعضها البعض كونت في النهاية شكلاً متكاملاً ، و جميلاً . و يعتقد أن هذه القطع كانت تغطي أرضية بأكملها ، حيث لا يبدو أنها كانت تنتمي إلى لوحاتٍ حائطية ، كما أن القطع لم يعثر بها على كنار *[3].

---

*١- كانوب : تبعاً للأساطير الإغريقية ، فكانوبوس كان قبطاناً من قباطين مينلاوس الملك الإغريقي الشهير ، و قد انهزم هذا الربان كانوبوس عند تلك المنطقة بسبب ثعبانٍ مهول أثناء عودته من حروب طروادة . و مع موته أصبح إله المنطقة . و تشير الأساطير الإغريقية الأخرى - مثل أسطورة باريس و هيلين التي تذكر أن البطلان العاشقان قد قصدا هذه المنطقة يوماً - إلى مدى اهتمام الإغريق بتلك المنطقة على وجه الخصوص . و هناك أسطورة أخرى تذكر أن كانوبوس كان إلهاً مصرياً و كان جسده من كأواني الفخار - و هي مشكوك فيها - و مع بناء الإسكندرية في عام ٣٣١ ق.م. فقدت المنطقة كثيراً من أهميتها التجارية ، و أصبحت على العكس من أشهر الملاجئ ، و أكثر الأماكن تديناً . و في عصر بطلميوس الأول ، بنى في كانوبوس معبداً للإله سيرابيس .

للمزيد راجع : Forster , E.M. , op.cit. , p. 190 .

Ball , John ., op.cit. , p. 14-16

*٢- Daszewski , W.A. , op.cit. , p.20 .

*٣- Ibid , p. 32 .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

و جدير بالإشارة أن هذا النوع من التصوير ، آلا و هو تصوير الطيور ، و الورود ، و الأقزام ، و الحيوانات كان شديد الارتباط بالفن السكندري ، و الاتجاه إلى حب الطبيعة و الحيوانات *[1].

فالمعروف أن من أهم الموضوعات التي أولاها الفن السكندري عنايته ، و التي أحدثت ثورة فنية كبيرة تلك التي طرقها الأدب السكندري فيما كتبه ثيوكريت و خلفاءه من شعراء الرعاة .

فقد تغنى هذا الشاعر الكبير بما رآه من مناظر طبيعية ، و أشجار باسقة ، و أنهار تسبح فيها القوارب ، و الأسماك ، و الحيوانات ، و الجبال الشامخة ، و المباني الضخمة . و كان لكل هذا أثره في الأعمال الفنية المختلفة ، و منها فسيفساء ابي قير *[2].

و في العصر البطلمي كان المجتمع يتكون من مصريين ، و هم السكان الأصليون ، و إغريق وافدون على البلاد *[3].

و كانت كل فئة منفصلة عن الأخرى ، و مستقلة و محتفظة بتقاليدها . و مع ذلك فنجد أن الزخارف المحلية ، و المقصود بها هنا " المصرية " قد بدأت تتغلغل في الفسيفساء في وادي النيل .

و من هنا ظهرت الزهرة المسماة : *Nelumbo nucifera* على أرضية كانوب [صورة ٣٩]، و كذلك المناظر المستوحاة من البيئة النيلية .

و كل هذا يشير إلى الأصل المصري للتجار ، أو الصناع من جهة ، أو الزبائن و المشترين من جهة أخرى .

و يبدو أنه في نهاية الفترة البطلمية إزدادت الطبقة الدنيا من المجتمع الهلليني فقراً ، و اندمجت مع جنس المصريين بما عرف باسم " المصريون الهلّينيون " و اكتسب الإغريق الفقراء منهم ، و الأغنياء بعض عناصر الثقافة ، و التقاليد الفنية ، و الزخارف المصرية في

---

*١- Daszewski , W.A. , op.cit. , p.90 .

*٢- حمدي عاشور ، تاريخ الإسكندرية و حضارتها منذ أقدم العصور ، (الإسكندرية ١٩٦٣) ص. ١٣١-١٣٢ .

*٣- Daszewski , W.A. , op.cit. , p.96 .

الأعمال الفنية الخاصة بهم ، و كانت هذه العناصر بعيدة كل البعد عن حياة بلاد الإغريق ، و معيشتهم .

و هكذا أصبحت مشاهد تصوير الطبيعة ، و الطيور ، و الحيوانات ، و المناظر النيلية من الموضوعات المحببة في تصويرها في مختلف أنواع الفنون ، و أصبحت خاصية تميزت بها الطبقة المتمدنة في العاصمة السكندرية - كما يحدثنا بذلك سترابون *[1].

و مع الوقت ، و الازدهار التجاري ، و التبادل الثقافي مع بلدان أخرى انتقل هذا النوع من الفن " تصوير المناظر الطبيعية " إلى مناطق أخرى ، و اكتسب شعبية كبرى خارج مصر ، و أصبح رمزاً للبلد ، إلا أنه بخلاف زخارفه التقليدية ، أصبح لا يمت بصلة إلى حياة وادي النيل الحقيقية .

و قد اكتشفت هذه القطع الصغيرة المكونة لفسيفساء ابي قير عام ١٩١٦ بواسطة حفائر المتحف اليوناني الروماني بالإسكندرية ، على يد عالم الآثار برشيا *[2] ، و حفظت القطع بنفس المتحف .

و قد عثر على القطع كلها بأنقاض ابي قير ، و عليها آثار حريق ، و هي راسبة في حوض مياه كبير بالقرب من البحر .

و قد كانت هذه القطع الصغيرة تكون في مجموعها لوحة فسيفسائية كبيرة مستطيلة الشكل .

و كما سبق القول كانت تعكس منظراً طبيعياً نيلياً .

و سوف أتناول الآن كل قطعة من هذه القطع الفسيفسائية ، كل منها على حدة ، مراعيةً أن أقدم لكل منها الوصف العام لها ، و فكرة عن مقاييسها ، و أحجام المكعبات بها ، و أخيراً الإشارة إلى الألوان المستخدمة فيها ، و ذلك حتى يلم القارئ بجوانبها المختلفة .

---

*١- Daszewski , W.A. , op.cit. , p.97 .

*٢- Ibid , p. 136 .

القطعة الأولى :

(١) الوصف العام :

نفذت الخلفية فيها باللون الأخضر المائل إلى الأزرق ، دلالة على لون مياه البحر *[١]. [صورة ٤٠] .

و هناك قطعاً كانت تظهر عليها نباتات مائية تميزت باللون الأخضر ، و اللون الزيتوني ، و ذلك مع أوراقٍ عريضة ، و سيقان طويلة ، و قد ظهر كاس الزهرة الواسع ، و الذي غالباً ما كان يميز زهرة اللوتس *[٢]. و قد ظهرت أيضاً ورود باللون الأحمر الداكن (المائل إلى الطوبي) ، كذلك اللون البمبي ، و الأبيض الساطع ، و ذلك مع ظلال اللون الأخضر الداكن المهيمنة .

كما نلاحظ أيضاً في هذه القطعة رأس سمكة ، بالإضافة إلى السيقان الطويلة لطائر مائي ، و قد استخدم فيها اللونين الأحمر مع الظلال الخضراء .

كما ظهرت أيضاً حشرة كبيرة تسقف على أوراق إحدى النباتات ، و كانت الحشرة تتميز باللون الأحمر المائل إلى البني (الطوبي) ، أما أجنحتها ، و أرجلها فكانت باللون الأبيض السكري . و بدا لوناً أصفر ، و أبيض ساطع فوق رأس هذه الحشرة .

و لعل هذه الحشرة دبوراً ، أو أية حشرة أخرى وقفت تبحث عن غذاء لها، أو استخدمته كمحطة لتستريح عليها قليلاً.

و عثر كذلك على شقفة صغيرة تميزت باللون البمبي ، و الأحمر الفاتح (الوردي) و أغلب الظن أنها كانت جزءً من جسم احد الأقزام *[٣].

---

*١- Daszewski , W.A. , op.cit. , p.136 .

*٢- عن زهرة اللوتس ، راجع ملاحظة رقم (١) ص. ٧٢ من هذا البحث .

*٣- Daszewski , W.A. , op.cit. , p.137 .

(٢) المقاييس و أحجام المكعبات:

تتكون هذه القطعة من اثنين و ثلاثون قطعة فسيفساء صغيرة .
و تبلغ أبعاد هذه القطعة المستطيلة ٠,٩٣٥ × ٠,٤٥٠ سم.و قد تميزت باختلاف أحجام المكعبات المستخدمة . ففي الخلفية استخدمت مكعبات تبلغ ٦×٥ مم. ، و ٧×٦ مم. أما بالنسبة إلى النباتات فقد نفذت بمكعبات مربعة حجمها أصغر ، إذ تبلغ ٣×٣ مم. ، و ٦×٦ مم.*[١].
و هي محفوظة بالمتحف تحت رقم ٢١١٤٤ .

(٣) الألوان:

استخدم في القطعة ألواناً مختلفة و متفاوتة ، و أحياناً مضادة . و قد رصت الواحدة بجوار الأخرى لتخلق في النهاية تأثيراً خلاباً على المشاهد . و قد ظهرت النباتات على خلفية تتفاوت ألوانها بين الأخضر الفاتح ، و الأزرق البترولي ، و الأبيض المائل إلى الرمادي ، و التي خلقت مع بعضها حركة جميلة ، و خلابة ، و أعطت الاحساس بالتدفق الهادىء لمياه نهر النيل من خلال الأزهر ، و البوص (نبات الغاب).
و هكذا كانت الألوان المستخدمة في هذه القطعة هي ؛ الأزرق البترولي ، و الأبيض سواء الساطع منه ، أم السكري ، و الأحمر بدرجاته الفاتح و الداكن و الطوبي ، البني ، و البمبي ، البرتقالي ، و الأصفر ، و الأخضر بدرجاته ، و أخيراً الأسود و الرمادي *[٢].
و هكذا كانت هذه القطعة الصغيرة تعكس عناصراً متعددة ، و مختلفة تساعد بعد ذلك على تفهم موضوع هذا العمل الفسيفسائي بشكلٍ عام .

---

*١- Daszewski , W.A. , op.cit. , p.137 .

*٢- Ibid .

القطعة الثانية :

(١) الوصف العام :

عثر على هذه القطعة مع باقي القطع ، و تصور نباتات ، و فاكهة [صورة ٤١] . و الملاحظ أن الكثير من مكعباتها قد أصبحت بالية .

و بالنسبة للقطعة ، نجد أن الخلفية ذات لوناً أبيض سكري ، و صورت عليها شجرة فاكهة ذات أفرع رفيعة من اللون الأحمر الطوبي ، بالإضافة إلى أغصان باللون البني المائل إلى الأصفر ، مع الأخضر الداكن [*1].

ظهرت أيضاً أزهار باللون البني المائل إلى الأصفر ، و أزهار أخرى حمراء ، و فاكهة صفراء اللون . و كانت هناك أضواءٌ ساطعة باللونين الأصفر و الأبيض ، و أيضاً الأحمر و البمبي مع الأبيض .

و على بعض الشقفات ظهرت فاكهة مستديرة الشكل لونها أصفر داكن ، مع ظلال حمراء .

و قد استندت الفاكهة في جزء منها على خلفية سوداء .

كذلك بدت على بعض الشقفات الفسيفسائية وروداً صغيرة ، حمراء اللون ، و واضحة للعين حتى أن بتلة الزهرة (أي ورقة الزهرة) كانت ذات لون أصفر فاتح ، و داكن .

أما الوسط أي قلب الزهرة ، فكان باللون الأخضر مع قطع فسيفسائية *tesserae* صغيرة باللون الأسود . و ظهرت السيقان (ساق الوردة) بالأخضر الداكن القريب من الأسود .

و هناك كسرة صغيرة تعكس مكعبات ذات لون بمبي ، لعلها كانت تنتمي إلى جسم احد الأقزام . و بجانبها مكعبات بألوان مختلفة كالأحمر القاني ، و الأصفر بدرجاته ، و الأسود .

---

*١- Daszewski , W.A. , op.cit. , p.139 , pl 27a

(٢) المقاييس و أحجام المكعبات:

تتكون هذه القطعة من اثني عشر قطعة فسيفساء صغيرة .
و تبلغ أبعاد هذه القطعة المربعة تقريباً ٠,٤٦ × ٠,٤٤ سم.و قد تميزت باختلاف أحجام المكعبات المستخدمة . ففي الخلفية استخدمت مكعبات تبلغ ٦× ٣ مم. ، و ٨× ٦ مم. أما بالنسبة إلى النباتات ، و الفاكهة فقد نفذت بمكعبات مربعة حجمها أصغر ، إذ تبلغ ٣×٢ مم. ، و ٦×٨ مم.*[١].
و هي محفوظة بالمتحف تحت رقم ٢١١٤٥ .

(٣) الألوان:

استخدم في القطعة ألواناً مختلفة و متفاوتة . و مع ذلك فقد هيمن عليها بصورة واضحة اللون الأبيض السكري .
و ظهرت ألواناً أخرى كالرمادي الفاتح القريب من الأبيض ، و البترولي ، ثم البمبي ، و الأحمر بدرجاته المتفاوتة .
كذلك لعب اللون الأصفر دوراً بارزاً بتنوع الدرجات التي ظهر بها . هذا بالإضافة إلى اللون الرئيسي المرتبط دوماً في الذاكرة بالنباتات و الأشجار ، آلا و هو اللون الأخضر*[٢].

و هكذا تجلت براعة الفنان في هذه القطعة الصغيرة ، حيث كان مهتماً بأدق التفاصيل لتظهر الورود في النهاية و كأنها وردة طبيعية تم تجفيفها للمحافظة دوماً على جمال منظرها .
و أصدق دليل على ذلك هو طريقته في تنفيذ وسط الزهرة بصفة خاصة ؛ فقد استخدم فيه مكعباتٍ متعددة الألوان حتى تخرج في النهاية بالغرض المرجو منها .

---

*١- Daszewski , W.A. , op.cit. , p.139 , pl. 27a .

*٢- Ibid .

القطعة الثالثة :

(١) الوصف العام :

عثر على هذه القطعة مع باقي القطع الأخرى بابي قير ، و تصور طائراً مائياً لعله ابو قردان [صورة ٤٢] *[١].

بالنسبة إلى حالة الحفظ لهذه القطعة ، نجد أنه قد عثر على قطع ، أو كسرات صغيرة تعكس الجسم الخاص بالطائر*[٢] ، و كذلك أرجل تدل على أنه طائراً مائياً . أما بالنسبة إلى الرأس ، و الرقبة و الجزء العلوي من السيقان فهي مفقودة .

و الأكثر فقداً هي الخلفية ، و قد وضعت الكسرات مع بعضها البعض على لوح مستطيل الشكل بالمتحف .

و جدير بالذكر أنه على خلفية باللون الأبيض السكري ظهر الطائر المائي ، و كان يتحرك ناحية الجهة اليمنى .

و قد صور جسمه باللون البني بتفاوت درجاته ، مع خصلات من الأحمر الطوبي ، و الأصفر الداكن ، كذلك قطع مكعبات ذات لون ما بين الأزرق ، و الرمادي ، و أيضاً البمبي ، و الأخضر .

هذا بالإضافة إلى مكعبات سوداء تدل على جناح الطائر .

و الملاحظ أن الجزء السفلي من الرقبة كان بمكعبات ذات لون بمبي ، و رمادي .و استخدمت للظلال مكعبات ذات لون أزرق ، و أسود .

و قد راعى الفنان في السيقان أن يستعمل اللون الأحمر الداكن مع أجزاء من البرتقالي الفاتح .

و نلاحظ الملونة على طول السيقان بالأخضر الداكن ، فقد كان استخدام الملونة الملونة مع مكعبات ذات ألوان متباينة يخلق تأثيراً تصويرياً جميلاً .

---

*١- Daszewski , W.A. , op.cit. , p.139 , pl. 28 .

*٢- ابو قردان : عن هذا الطائر ، راجع ملاحظة (١) بصفحة (٨٥) من هذا البحث .

(٢) المقاييس و أحجام المكعبات:

القطعة عبارة عن كسرات فسيفسائية صغيرة ، و هي محفوظة بالمتحف تحت رقم ٢١١٤٦ . و تبلغ أبعاد هذه القطعة المربعة تقريباً ٠,٤٣ × ٠,٤٣ سم. بعد وضع الكسرات بجوار بعضها .
و استخدمت في الخلفية مكعبات مختلفة تتراوح بين ٥×٤ مم. ، و ٨× ٦ مم. ، و ٧×٧ مم. أما بالنسبة إلى الطائر فقد نفذ بمكعبات حجمها بلغ ٨×٣ مم.[*١]

(٣) الألوان:

تعددت الألوان المستخدمة في هذه القطعة ، بدءً من الأبيض السكري (للخلفية) ، إلى الأسود (للجناح) .
نلاحظ أيضاً اللون البني بدرجاته ، مع الأصفر ، و الأحمر ، و الأخضر ، و البرتقالي ، و البمبي [*٢].

و إذا كانت هذه القطعة لا تعكس سوى مجرد جزءً يسيراً من طائر ، إلا أنها تعطي مدلولاتٍ عديدة ، و هامة . فهذا الطائر المصور هنا هو ابو قردان ، ذلك الطائر الذي قدسه المصريون القدماء ، و كان ذلك بطبيعة الحال مدعاةً أن يظهر في الفنون المختلفة ، و بخاصةٍ هذا المثال الذي يصور المناظر الطبيعية ، و بالأخص المشاهد النيلية . و هو يوضح التأثير المصري القوي الذي استمر في العصر البطلمي ، و من بعده الروماني .
و قد راعي الفنان الدقة في اختياره للألوان حتى يخرج لنا طائراً يكاد يكون نابضاً بالحياة .

---

*١- Daszewski , W.A , op.cit. , p.139 , pl. 28 .

*٢- Ibid .

القطعة الرابعة :

(١) الوصف العام :

عثر على هذه القطعة مع باقي القطع الأخرى بابي قير ، و تصور ديكاً [صورة ٤٣] *١. و على الرغم من فقد أجزاء كبيرة من عنق الطائر ، و الجسم ، و القدم ، و الذيل ، إلا أننا نستطيع أن نتعرف بسهولة على كونه ديكاً ، بخاصة بعد وضع الكسرات مع بعضها بالمتحف فوق لوحة مستطيلة . فعلى نفس الخلفية ذات اللون الأبيض السكري ظهر الديك و هو يتجه إلى اليسار ، و رأسه مرتفع قليلاً إلى أعلى و كأنه يستعد للصياح .

و قد ظهر للديك قُنزعة (عُرف) و حدد باللون الأحمر الفاتح ، و الطوبي ، و ظهر منقاره المنفذ بالمكعبات السوداء .

و اهتم الفنان الفسيفسائي بحدقة العين فنفذت بمكعباتٍ سوداء ، مع قُزحية العين باللونين الأبيض ، و الأخضر .

أما بالنسبة إلى الرقبة ، و الظهر فقد صنعت بمكعباتٍ صفراء ، و بنية ، و بيضاء بدرجاتٍ متفاوتة . أما الجزء السفلي من الجسم فكان بمكعبات سوداء ، مع ظلال باللون البترولي .

أما الجناح فكان باللون الأحمر الفاتح المائل إلى البمبي ، في حين أن الأرجل باللون الأصفر ، و البني ، و الأخضر مع المخالب السوداء .

و الملاحظ أن الديك كان يمسك بمنقاره أداةً ، أو شيئاً مستطيلاً ، صغير الحجم لونه أصفر مائل إلى الأخضر .(لعله كان حشرةً ، أم دودة صغيرة). و أمام قدمه كان يوجد شيئاً مستديراً حُدد بمكعبات حمراء و سوداء مع اللون الرمادي الفاتح ، و ربما كان فاكهة*٢ .

---

*١- Daszewski , W.A. , op.cit. , p.140 , pl. 29 .

*٢- Ibid .

(٢) المقاييس و أحجام المكعبات:

القطعة عبارة عن ثماني كسرات فسيفسائية صغيرة ، و هي محفوظة بالمتحف تحت رقم ٢١١٤٨ . و تبلغ مقاييس هذه القطعة المرممة تقريباً ٠,٤٣ × ٠,٥١ سم. بعد وضع الكسرات بجوار بعضها .
و استخدمت في الخلفية مكعبات مختلفة تتراوح بين ٥×٧ مم. ، و ٨× ٦ مم. أما بالنسبة إلى الديك فهو بمكعبات حجمها يبلغ ٣×٢ ، و ٦×٨ مم.*[١]

(٣) الألوان:

بالنسبة إلى الألوان المستخدمة في هذه القطعة ، فكانت الأبيض السكري للخلفية ، مع الأبيض المائل إلى الرمادي كذلك . نلاحظ أيضاً اللون البني بدرجاته ، سواء الداكن ، أم الفاتح ، أم المائل إلى الأصفر ، ثم الأحمر ، و الأخضر ، و البمبي ، و البرتقالي ، و الأزرق ، و الأسود *[٢].

و تتميز هذه القطعة بالجودة العالية مثل غيرها من القطع . و يتميز تخطيط الديك بالنعومة ، و الليونة ، و في نفس الوقت بالنضج . و قد وضحت الرسومات بواسطة الألوان ، و لم تظهر الانحناءات الحادة ، بل على العكس تميزت الخطوط بالإنسيابية . و بدت الفاصيل الداخلية في جسم الديك ، و كأنها شطحات من ريشة فنان . كذلك كان لاختلاف الألوان تأثيره في إظهار ريش الطائر الجميل .

---

*١- Daszewski, W.A., op.cit., p.140, pl. 29 .

*٢- Ibid .

القطعة الخامسة :

(١) الوصف العام :

عثر على هذه القطعة مع باقي القطع الأخرى بابي قير ، و هي عبارة عن كسراتٍ تعكس صورة طيور ، و نباتات [صورة ٤٤]*[١] . فعلى الخلفية المنفذة باللون الأبيض السكري كالعادة ، تتعرف على رأس طائرٍ صغير يتميز بمنقارٍ قصير لونه وردي ، أما الريش فكان باللون الرمادي المطعم بالبمبي .و قد حُددت الرأس باللون الأسود ، كذلك العيون التي كانت صفراء اللون ، و كبيرة الحجم . و يظهر أيضاً جزءً من رقبة ، و جسم طائر غير معروف الهوية ، حيث نفذ بدرجات اللون الأخضر الفاتح ، و الداكن، و الأخضر المائل إلى الأصفر .

و على الرقبة يوجد حلقة أفقية من اللون الأحمر الداكن مع الأبيض الساطع ، و نفس هذه الألوان استعملت في الجزء العلوي من الجناح . أما بالنسبة إلى الجزء السفلي من جسم الطائر فهو باللون الأزرق المائل إلى الرصاصي ، مع الأبيض و الأصفر الباهت .

و قد ظهرت كسرات تصور أرجل طائر ، تشبه تلك الأرجل الخاصة بالديك و الذي رأيناه في القطعة السالفة الذكر .

و نفذت هذه الأرجل باللونين البني الفاتح مع الداكن .

و هناك بعض الكسرات القليلة لجذوع النبات و قد حُددت باللون البني ، و الأحمر ، و أيضاً كسرةً عليها جزء من ديكٍ بالأحمر القاني ، و البمبي ، مع الأبيض الساطع .

و على كسرتين صغيرتين ، ظهر غصنان لونهما أخضر*[٢] .

١*- Daszewski , W.A. , op.cit. , p.140 , pl. 30a .

٢*- Ibid .

(٢) المقاييس و أحجام المكعبات:

القطعة محفوظة بالمتحف تحت رقم ٢١١٤٩ . و تبلغ مقاييسها حوالي ٠,٤٣ × ٠,٤٤ سم. و هي في الأصل مكونة من ثلاث عشرة قطعة . و استخدمت في الخلفية مكعبات بأحجام ٥×٧ مم. ، و ٨× ٩ مم. أما الطيور و النباتات فهي بمكعبات حجمها يبلغ ٤×٢ ، و ٦×٦ مم.*[١]

(٣) الألوان:

كان الأبيض السكري للخلفية كالعادة ، مع الأحمر بدرجاته ، و الأخضر ، و البمبي ، للأجزاء الأخرى من القطعة .و نلاحظ أيضاً اللون البني الداكن ، و الفاتح ، و المائل إلى الأصفر ، ثم اللون الأزرق ، و الأسود *[٢].

و الملاحظ في هذه القطعة الخطوط الحادة التي ظهرت على رأس الطائر ، فقد كانت إنحناءاتها جافة ، و ليست إنسيابية كالمثال السابق . و قد اعتمد الفنان على اختلاف الألوان لإيصال الصورة إلى عقل المشاهد .
و هذه القطعة ، على الرغم من صغر حجمها ، إلا أنها تحتوي على أشياء كثيرة مثل الأنواع المختلفة من الطيور ، و كذلك النباتات . كل ذلك يشعرنا بأبعاد المنظر الطبيعي المصور .

---

*١- Daszewski, W.A., op.cit., p.140, pl. 30a .

*٢- Ibid .

القطعة السادسة :

(١) الوصف العام :

عثـــر علـــى هـــذه القطعـــة مـــع باقـــي القطـــع الأخـــرى بابـــي قيـــر ، و هـي عبـــارة عـــن كســـراتٍ تعكـــس صـــورة قـــزم [صورة ٤٥]*[١].

و هـــي فـــي الأصـــل عبـــارة عـــن ثـــلاثة قطـــع مـــن فســـيفساء كبيـــر تعكـــس واحـــدة وجـــه قـــزمٍ . ثـــم الجـــزء الأوســـط مـــن البطـــن مفقـــود ، كـــذلك الأرجـــل مـــن الركـــبة إلـــى أســـفل ، و الكتـــف الأيســـر مفقـــود أيضـــاً .

فعلـــى خلفيـــة باللـــون الأزرق البتـــرولي ، نجـــد وجهـــاً صـــغيراً لرجـــل مســـن ، و تتميـــز رأســـه بالإســـتطالة ، و كـــونها صـــلعاء . و يميـــل الوجـــه بخفـــة إلـــى الجهـــة اليســـرى ، و لـــه وجنـــات ذات عظـــامٍ بـــارزة .

و تظهـــر فـــي وجهـــه لحيـــة ســـوداء . و يـــقف القـــزم بطـــريقة أماميـــة *de face* ، و يمســـك بيوصـــتين رفيعتيـــن فـــي يـــده اليمنـــى المـــرفوعة .

أمـــا اليـــد اليســـرى فمفـــرودة إلـــى أســـفل . و الذراعـــان يغلـــب عليهمـــا القصـــر .

و ليـــس مـــن المـــؤكد إذا مـــا كـــان هـــذا الجـــزء الســـفلي مـــن الجســـم ينتمـــي إلـــى نفـــس هـــذا الوجـــه ؛ و ذلك لعـــدة أســـبابٍ .

أولاً حجـــم الوجـــه لا يتناســـب أبـــداً مـــع كبـــر و ضـــخامة الجـــزء الســـفلي مـــن الجســـم ، و القـــدم اليمنـــى .

ثانياً أن حـــركة إلتفاتـــة الرأس قليـــلاً إلـــى اليســـار ليـــس لهـــا معنـــى مـــع وقـــوف الجســـم بطـــريقة أماميـــة .

و بصـــفة عـــامة ، فهـــذه القطعـــة تتميـــز بدرجـــة عاليـــة مـــن الجـــودة و الاتقـــان فـــي التنفيـــذ . و قـــد صـــنعت الرأس و الجســـم مـــن درجـــاتٍ متفـــاوتة مـــن البمبـــي ، و البنـــي ، و الطـــوبي . و اســـتخدم أيضـــاً الأبيـــض الســـكري مـــع الأصـــفر ، و الأســـود *[٢].

---

*١- Daszewski , W.A. , op.cit. , p.139 , pl. 30b .

*٢- Ibid .

(٢) المقاييس و أحجام المكعبات:

القطعة محفوظة بالمتحف تحت رقم ٢١١٤٧ . و تبلغ مقاييسها حوالي ٠,٣٣ × ٠,٣٣ سم. و هي في الأصل مكونة من ثلاث قطع . و استخدمت في الخلفية مكعبات بأحجام ٥×٦ مم. ، و ٨×٧ مم. أما الوجه فهو بمكعبات حجمها يبلغ ٣×٢ ، و ٥×٥ مم.*[١]

(٣) الألوان:

استخدم في الخلفية هنا اللون الأزرق البترولي ، و أيضاً ظهر الأبيض السكري ، هذا بالإضافة إلى اللون البمبي ، و الأحمر بتفاوت درجاته ، ثم الأصفر ، و الأخضر ، و البني .

تميزت هذه القطعة بالجودة العالية ؛ حيث رصت قطع المكعبات الصغيرة *tesserae* مع بعضها بحرية ، و بطريقة تصويرية . و كانت الفجوات فيما بين المكعبات صغيرة ، و سطحها أملساً ، ناعماً . و كانت الأشكال تكتسب أحجاماً أكبر من حقيقتها بفضل الدقة ، و المهارة في اختيار الألوان .و كان لاستخدام الألوان المتفاوتة و المتضادة مع بعضها أثره في خلق جو من "التأثير اللوني" . و قد تميز تصميم القطعة بالعذوبة ، و النضارة . و كان لإرجاع الرأس هكذا بطريقة كروكية ، أثره في إعطائها قيمة مرنة مدهشة ، و بالغة التأثير .
و جدير بالذكر أن شكل هذا القزم غلبت عليه ملامح القبح المتمثلة في بروز العينين ، و الجمجمة الصلعاء الضخمة ، و الحواجب الكثيفة ، و الذقن الطويلة المدببة *[٢].

---

*١- Daszewski, W.A., op.cit., p.139, pl. 30b

*٢- Ibid .

القطعة السابعة :

(١) الوصف العام :

عثر على هذه القطعة مع باقي القطع الأخرى بابي قير ، و هي في الأصل مكونة من ثماني قطع صغيرة تنتمي إلى تبليط كبير ، و كانت تصور أجزاءً من نباتات و أزهار ، و فاكهة [صورة ٤٦]*١.

فعلى خلفية باللون الأبيض السكري ، ظهرت نباتاتٍ واضحة تماماً ذات أوراقٍ غنية باللون الأخضر ، و الأصفر المائل إلى الأخضر (الزيتوني) ، و ذلك مع اللون الأحمر .

أما الجذوع فكانت باللون الطوبي ، و كل ذلك في تجانس جميل مع لون الأزهار الصفراء .

و ظهرت للأزهار الكاس الصغير (*petals*) و الذي تميز بالوسط ذي اللون البني ، مع تحديد الحروف بالأبيض .

و قد بدت في القطعة أزهاراً أخرى لها خمس بتلات مستديرة نفذت بمكعبات صفراء اللون ، مع البني المائل إلى الأصفر ، و جزءٌ في الوسط بالأبيض السكري .

هذا بالإضافة إلى أزهارٍ أخرى مختلفة نفذت باللون الأصفر المائل إلى البني ، مع خليط من مكعباتٍ صغيرة فاتحة اللون ، كي تخلق تأثيراً جميلاً على الخلفية الداكنة للأوراق الخضراء .

و كان للورود كلها خلفية بلون أخضر زيتي داكن .

و تميزت القطعة بالجودة العالية في التنفيذ ، كباقي الأمثلة الأخرى المكتشفة في منطقة ابي قير .

---

*١- Daszewski , W.A. , op.cit. , p.142 , pl. 31a .

*٢- Ibid .

(٢) المقاييس و أحجام المكعبات:

القطعة محفوظة بالمتحف تحت رقم ٢١٥٢٨ . و تبلغ مقاييسها حوالي ٠,٥٠ × ٠,٤٧ سم.(بعد وضعها على لوحة بالشكل الحالي).
و استخدمت في الخلفية مكعبات بأحجام ٥×٦ مم. ، و ٨× ٧ مم. أما النباتات فهي بمكعبات حجمها يبلغ ٣×٤ ، و ٧×٨ مم.[*١]

(٣) الألوان:

استخدم في الخلفية اللون الأبيض السكري ، و أيضاً ظهر اللون البمبي ، و الأحمر بتفاوت درجاته ، و الأصفر ، و البرتقالي ، و البرتقالي المائل إلى الأصفر ، و الأخضر (قطعاً زجاجية) ، و البني ، و الأسود [*٢].

جدير بالذكر أن هذه القطعة على الرغم من صغر حجمها ، و قلة عدد القطع بها (ثماني كسراتٍ فقط) ، إلا أنها جاءت معبرة بشدة ، و تعكس براعة الفنان في تنفيذ الأزهار ، و الورود ، و أوراق النباتات .
لقد كان الفسيفسائي على دراية ، و فهم عميق لعلم النبات و الأزهار ، و لعله كان ملاحظاً جيداً للزهور ، أو عاشقاً للورود ؛ لهذا عرف بحق كيف يصور الزهرة بكافة مكوناتها بدءً من الأوراق ، إلى الكأس ، ثم الجذوع .
فخرجت الأزهار في النهاية معبرة ، و تفيض جمالاً .

---

*١- Daszewski , W.A. , op.cit. , p.142 , pl. 31a .

*٢- Ibid .

القطعة الثامنة :

(١) الوصف العام :

عثر على هذه القطعة مع باقي القطع الأخرى بأبي قير ، و هي في الأصل مكونة من خمسة عشرة كسرة تنتمي لعمل كبير ، و كان يصور نباتات [صورة ٤٧]*١.

فعلى خلفية باللون الأبيض السكري ، ظهرت نباتاتٍ كثيفة تشبه الحشائش الطويلة ، و معها وروداً مستديرة متناثرة بين الأعشاب .

و قد نفذت الحشائش بمكعباتٍ ذات لونٍ بني داكن ، و رمادي ، و أسود في أجزائها السفلى . هذا بالإضافة إلى ظلالٍ باللون الأخضر ، و الأحمر ، و البترولي . و بالقرب من حواف النباتات ظهر البني بدرجاته . أما الأزهار المستديرة ، فقد كانت تشبه تلك العيون ، أو الدوائر التي نراها تنتشر على ذيل الطاووس ، و كانت هنا على سيقان سوداء اللون .

و الملاحظ أن الأجزاء الوسطى في القطعة أصابها الدمار ، و مع ذلك ما زالت تحمل آثار ألوان مثل الأحمر و الأخضر . و ظهرت أيضاً وردة بيضاء ذات بقع حمراء ، و بدون تحديد باللون الأسود لها . كما بدت زهرة أخرى باللونين الأحمر ، و الأخضر .

(٢) المقاييس و أحجام المكعبات:

القطعة محفوظة بالمتحف تحت رقم ٢١٥٢٩ . و تبلغ مقاييسها حوالي ٠,٥٠ × ٠,٤٧ سم.(و ذلك بعد وضعها على اللوح الحالي بالمتحف). و استخدمت فيها مكعبات بأحجام ٤×٣ مم. ، و ٨×٨ مم. *٢

---

*١- Daszewski , W.A. , op.cit. , p.142 , pl. 31a .

*٢- Ibid .

(٣) الألوان:

استخدم في الخلفية اللون الأبيض السكري . ثم استخدمت الألوان التالية و هي البمبي ، و الأحمر، و الأصفر ، و البرتقالي (قطعاً زجاجية) ، و الأخضر (قطعاً زجاجية) ، و البني ، و الأسود *[١].

القطعة التاسعة :

(١) الوصف العام :

عثر على هذه القطعة مع باقي القطع الأخرى بابي قير ، و هي في الأصل مكونة من تسع و عشرون كسرة تنتمي لعمل كبير ، و كانت تصور نباتات مائية ، و ورود *[صورة ٤٨]**[٢].
و قد جمعت الكسرات مع بعضها البعض على لوحة تغطيها المونة ، و كانت تتميز بالخلفية ذات اللون الأبيض السكري .
و ظهرت على هذه الخلفية عدة أنواع من النباتات ذات الأفرع ، و الأغصان الرفيعة ، و التي نفذت باللون الأخضر الزيتوني ، و الداكن و الأخضر القريب من الأسود .
كما ظهرت أوراق النبات عريضةً باللون الأصفر ، و البني ، و الأحمر ، و كانت تلتف حول ورقة من نبات اللوتس بالأخضر الزيتوني ، و وردة بيضاء ، و أخرى حمراء اللون .
و تميزت طريقة التنفيذ هنا بالجودة العالية ، حيث ألصقت قطع المكعبات مع ترك فراغاتٍ صغيرة الحجم مُلئت بدقة بمونة بسيطة .
و كانت الألوان ترص بجوار بعضها لتخلق جواً رائع التأثير .
و ظهرت الليونة بدرجة كبيرة في طريقة تحديد النباتات .

---

*١- Daszewski , W.A. , op.cit , p 142 , pl. 31b .

*٢- Ibid .p. 141 , pl. 31 c.

(٢) المقاييس و أحجام المكعبات:

القطعة محفوظة بالمتحف تحت رقم ٢١٥٢٧ . و تبلغ مقاييس الكسرات فيها حوالي ٠,٠٩ × ٠,٢٢ سم .و استخدمت فيها مكعبات بأحجام ٢×٢ مم. ، و ٦× ٧ مم. *١

(٣) الألوان:

استخدم في الخلفية اللون الأبيض السكري . ثم اللون الأصفر بدرجاته الفاتح منه ، و الداكن .

هذا بالإضافة إلى الأخضر (قطعاً زجاجية) ، و البني ، و الأسود ، و البمبي ، و الزيتوني ، و الأحمر ، و البترولي *٢.

و تميزت القطعة باختلاف حجم المكعبات الذي يؤدي في النهاية إلى خلق شكلاً زخرفياً بديعاً .

القطعة العاشرة :

(١) الوصف العام :

عثر على هذه القطعة مع باقي القطع الأخرى بابي قير ، و هي في الأصل مكونة من ست و ثلاثون كسرة تنتمي لعمل كبير ، و كانت تصور نباتات ، و طيور ، و سمكة ، و ثعباناً *[صورة ٤٩]**٣.

و قد فقدت مكعبات كثيرة من هذه القطعة ، و مع ذلك نستطيع التعرف فيها على الرأس السوداء لسمكة .

---

*١- Daszewski , W.A. , op.cit. , p.141 , pl. 31c .

*٢- Ibid .p. 141 , pl. 31 c.

*٣- Ibid .p. 141 , pl. 31d.

كذلك نرى جزءً من جسم طائر ، و قد حدد ريشه باللون البني الفاتح مع الأصفر . و تداخلت فيه ألوان كالأبيض ، و البني ، و الأخضر . و تظهر صورة طائرٍ ثانٍ حدد جزءه السفلي باللون البني الداكن ، مع الأصفر القاتم ، و الأبيض السكري . و قد رسم حول ريش الطائر خطاً أسود مع اللون البترولي .
و نرى أيضاً ثعباناً لعله الكوبرا ، و تميز بالخطوط السوداء ، و البترولي ، و الرصاصي حول جسمه ، و بجواره تظهر رأس حيواناً غير معروف بالضبط ، لعله رأس الكوبرا . بالإضافة إلى جزء من جسم حيوان آخر ربما كان تمساحاً ؟ و صورت نباتات بمكعبات خضراء ، و زيتونية اللون . و كانت الأغصان بالبني ، و الأحمر ، و الأخضر الداكن .
أما الجذوع فبالأسود . و حددت النباتات و الأجسام بمنتهى الدقة .
و استخدمت في القطعة مكعباتٍ صغيرة الحجم مربعة ، و مستطيلة *[1].

(٢) المقاييس و أحجام المكعبات:

القطعة محفوظة بالمتحف تحت رقم ٢١٥٢٦ . و تبلغ مقاييس الكسرات فيها حوالي ٠,٥٤ × ٠,٩٤ سم . و أكبر كسرة بها يبلغ حجمها ٠,١٢ × ٠,٢٤ سم . و قد استخدمت فيها مكعبات للخلفية بأحجام ٥×٥ مم. ، و ٨× ٧ مم. ، أما النباتات ، و الحيوانات ٤×٣ ، و ٨×٧ مم

(٣) الألوان:

تعددت الألوان المستخدمة من الأبيض السكري إلى الأصفر بدرجاته الفاتح منه ، و الداكن ، و الأخضر (قطعاً زجاجية) ، و البني ، و الأسود . و البمبي ، و الزيتوني ، و الأحمر ، و البترولي ، و اللبني (من الفاينس)*[2].

---

*١- Daszewski , W.A. , op.cit. , p.141 , pl. 31d .

*٢- Ibid

دراسة تحليلية للمثال :

أولاً : موقع المكتشفات : كما سبق القول ، فإن هذه القطع الفسيفسائية المختلفة ، عثر عليها بابي قير .

و من رأي العالم الأثري بريشيا [*1] ، أن هذه القطع كانت تنتمي إلى فيلا بحرية مقامة على شاطئ ابي قير ، و كان يملكها ثري ، حيث زينها بمثل هذه القطع الفنية الجميلة .

و ليس هذا الرأي بمستبعدٍ ، و لكنه على العكس الأقرب إلى المنطق .

و يذكر داجيفسكي أن هذا الرأي الأخير - و هو أن هذه الكسرات الفسيفسائية تنتمي إلى الفيلا التي اقترحها بريشيا - غير مؤكد تماماً . و السبب في ذلك هو عدم تواجد أية آثارٍ ، أو أطلالٍ تشير إلى تلك الفيلا المزعومة .

و قد يكون ذلك الحوض الذي عثر به على كسرات فسيفساء ابي قير ، ليس له أية صلة بالفسيفساء نفسها ، و لعلها كانت تنتمي إلى أماكن أخرى ، ثم نقلت إلى مكان الاكتشاف .

ثانياً : قطعة أم قطعتان ؟: يعتقد بريشيا أن هذه الكسرات الفسيفسائية التي عثر عليها بابي قير ، و التي تناولناها في الصفحات السابقة من هذا العمل ، كانت كلها تنتمي إلى أرضية واحدة عظيمة الحجم كبيرة ، تصور منظراً طبيعياً لحديقة ، و مشاهد نيلية .

و أن اختلاف الموضوعات المصورة مرده إلى كونها عبارة عن لوحة فسيفسائية عظيمة الحجم مصورة ، و مقسمة بطريقة ما إلى أجزاء داخلية ، مثلها في ذلك مثل فسيفساء باليسترينا [*2].

و اقتراحه هذا قد يبدو معقولاً للوهلة الأولي لولا أمران ، هما اللذان جعلاني أؤيد رأي داجيفسكي أن القطع تنتمي إلى

---

*1- Daszewski , W.A. , op.cit. , p.82.

*2- Ibid

لوحتين ، و ليس تبليطاً فسيفسائياً واحداً .
الأمر الأول هو الذي ذكره داجيفسكي حين لفت إنتباهه تنوع الموضوعات المصورة ، و قد أثرت فيه هذه النقطة بشدة *[1].
و لهذا قال أنهما في الأصل قطعتين ، حيث توجد قطعة تعكس منظراً طبيعياً ، فتظهر فيه النباتات المائية ، و الحيوانات البرمائية (مثل التمساح) ، و أيضاً الأسماك ، و الأقزام التي كثيراً ما ظهرت ضمن المناظر النيلية . أما اللوحة الثانية ، فكانت تصور حديقة زاخرة بالفاكهة ، و الأزهار ، و النباتات ، و الطيور ، و ديكاً .
و نتيجة لفقد أكثر الأجزاء في هذا العمل لا نستطيع الوصول إلى رأي واحد . و مع ذلك لابد من الإشارة إلى أن التبليط ، أو تغطية أرضيات القاعات ذات المساحات الكبيرة بالفسيفساء ، كان سمة ميزت الأعمال الفنية في العصر الهلينستي بمناظرها البديعة المصورة للطبيعة ، و أصدق دليل هو فسيفساء باليسترينا .
و الأمر الثاني الذي جعلني أعتقد أنهما قطعتان و ليس واحدة هو أن الخلفيات كانت كلها باللون الأبيض السكري ، فيما عدا قطعة واحدة هي تلك التي ظهر فيها القزم ، و كانت خلفيتها من اللون البترولي . و هذا ما دفعني إلى مثل هذا الاعتقاد .
و جدير بالملاحظة أيضاً أن فسيفساء كانوب ، أو ابي قير كما اعتدت على تسميتها في هذا البحث ، لم تكن تعكس أي نوع من العمائر ، بل اقتصرت على النباتات ، و الطيور ، و الأسماك ، ...
و كأنها تلخص لنا الحياة النيلية الكبيرة ببدائيتها ، و عفويتها .

ثالثاً : عدم وجود إطار : من الأشياء التي تسترعي الانتباه في فسيفساء ابي قير ، أنه لم يعثر على كسرة فسيفسائية أبداً بها جزءٌ من إطارٍ زخرفي ، أو حتى ما يدل عليه .

---

*[1]- Daszewski , W.A. , op.cit. , p.82

و هـــذا معنـــاه أنهـــا لـــم تكـــن مـــن النـــوع المعـــروف باســـم *emblemata* أي الأعمـــال الفنيـــة العاليـــة الجـــودة ، و الصـــغيرة الحجـــم داخـــل إطـــارات واضـــحة ، بـــل علـــى العكـــس كـــانت فســـيفساء ابـــي قيـــر تعتبـــر لـــوحة كبيـــرة ، أو عمـــلاً ضـــخماً غطـــى أرضـــية واســـعة بأكملهـــا ، حيـــث ظهـــرت بهـــا عناصـــر النهـــر ، و الأرض مـــن خـــلال تصـــوير الطبيعـــة ، و مـــا بهـــا مـــن حيـــوانات ، و نباتـــات *[1].

رابعاً : العناصر المصرية : ظهـــرت فـــي القطعـــة عناصـــراً مصـــرية أصـــيلة مثـــل الأقـــزام ، و التـــي ميـــزت الأعمـــال الفنيـــة المصـــرية ، كـــذلك كثيـــراً مـــا صـــورها الفنـــانون الأجـــانب للدلالـــة على مصـــر ، و الطبيعـــة المصـــرية . و لـــدينا مثـــالاً مشـــابهاً ، يقـــال أنـــه مـــن تـــل العمـــارنة ، و يصـــور قـــزماً فـــوق قـــاربه وســـط النيـــل .[صورة ٥٠] *[2].

و قـــد اســـتطاع الكـــاتب داجيفســـكي أن يتعـــرف فـــي القطـــع علـــى ثعبـــان الكـــوبرا [صورة ٤٩] حيـــث كـــان هـــذا النـــوع مشـــهوراً فـــي مصـــر القـــديمة *[3].

كـــذلك رأينـــا النبـــاتات النيليـــة ، و الطيـــور ، و كـــل ذلـــك يـــدل علـــى مـــدى قـــوة تأثيـــر البيئـــة المصـــرية علـــى مختلـــف الأعمـــال الفنيـــة .

---

*١- Daszewski , W.A. , op.cit. , p.138.

*٢- فسيفساء تل العمارنة : اكتشفت حوالي عام ١٩٣٤ ، و محفوظة بمتحف الزراعة بالقاهرة . هي عبارة عن كسرة فسيفسائية تصور منظر نيلي ، حيث نجد قزماً سميناً ، و كبيراً في السـن ، واقفاً على قارب صغير وسط المستنقعات النيلية . و يظهر هدهداً على سيقان البوص . و نفـذت القطعة بطريقة : *emblema vermiculatum* . و يعتقد داجيفسكي أنها لابد و أن تكون من منطقة الدلتا ، أو ابو قير . و تؤرخ بأواخر العصر الهللينستي .

للمزيد راجع : Daszewski , W.A. , op.cit. , p.167-8. , pl.37a.

*٣- الثعبان : نظر المصري القديم نظرة احترام إلى الثعابين ، و أله بعضها بصورة ، أو بأخرى . و لم يكن يجرؤ على الاقتراب منها غير النمس و هو حيوان النيل المقدس . و كـان المصـري يتحـدث عـن وجوب عدم ازعاج " الناشر المصري " = الكوبرا ، الطويل اللامع و هو مستريح في الحقول الرطبة .

للمزيد راجع : جورج بوزنز ، و آخرون ، المرجع السابق ، ص. ٨٥ .

خامساً : التاريخ : تؤرخ القطعة بأواخر العصر الهللينستي ، أو الربع الأخير من القرن الأول ق.م.*[١].و يعتقد بريشيا أن طريقة التنفيذ في قطعة فسيفساء ابي قير لا ترقى إلى مستوى فسيفساء تمويس التي ترجع إلى العصر الروماني . و نظراً لتشابهها مع فسيفساء كوم تروجة التي ترجع إلى أواخر العصر الهللينستي من حيث عملية استخدام الألوان ، و الضوء ، و الأسلوب الكاريكاتوري التأثيري ؛ و هو ما يقودنا إلى التصديق بأنهما يتزامنان مع بعضهما البعض . و من هنا كانت فسيفساء ابي قير ترجع إلى أواخر العصر الهللينستي *[٢].

سادساً : التقنية : نفذت الفسيفساء في هذا المثال بصورة رفيعة الدقة ، و هي خليط من *opus tessellatum* ، و *opus vermiculatum* . و قد رصت مكعبات الفسيفساء بعناية شديدة مع بعضها البعض، و كانت الفجوات ، أو المساحات الفارغة صغيرة للغاية ، و قد ملئت بعناية شديدة بمادة المونة . و هكذا ظهر السطح أملساً ، و ناعماً . و كانت مكعبات *tesserae* صغيرة ، و ذات أشكالاً غير محددة . و استخدمت الألوان المختلفة بإسهابٍ لتخلق في النهاية منظراً جميلاً ، و مؤثراً *[٣]. و قد كان الفنان واعياً لتأثير عنصر الألوان في إضفاء الجمال على القطعة ، و إبراز تفاصيل الأشكال .

و هكذا فإن فسيفساء ابي قير تعتبر عملاً فنياً يحسب لصاحبه ، و لتلك الفترة الزمنية . و للأسف فإنه مع فقد العديد من أجزاءه و مكعباته لم تتح لنا الفرصة لسهولة دراسة هذا العمل ، و الذي لابد و أنه لو كان سليماً ، و متكاملاً لكان عملاً ربما فاق فسيفساء باليسترينا نفسها جمالاً و تعبيراً .

---

*١- Daszewski , W.A. , op.cit. , p.138.

*٢- Ibid

*٣- Ibid , p. 137

﴿ ٢ ﴾ فسيفساء تمويس:

عثر على هذه القطعة الفسيفسائية في تمويس*[١] (تل تيماي حالياً) ، و هي محفوظة بالمتحف اليوناني الروماني بمدينة الإسكندرية . [صورة ٥١] . ففي عام ١٩٢٢ عثر على مجموعة مكونة من أربع قطع فسيفسائية حفظت بالمتحف تحت اشراف Direction generale du Service des Antiquites *[٢].

و كانت احدى هذه القطع تعكس منظراً طبيعياً نيلياً .

و تعتبر القطعة من أكثر الأمثلة المشوقة في موضوعها ، و التي عثر عليها بمنطقة الدلتا ، و تصور منظر عائلة جالسة على ضفاف نهر النيل *[٣]، و اشتهرت باسم " فسيفساء تمويس " .

موضوع القطعة :

تمثل قطعة الفسيفساء منظراً من الحياة اليومية على شاطئ النهر في منطقة الدلتا ، فيرى في الوسط خيمة اجتمع أفراد العائلة بداخلها ، و أمامهم مائدة طعام . و هناك راقصة تعرض ألواناً من فنها على الجالسين .

و خارج الخيمة نجد منظر أقزام يصيدون حيوانات بحرية ، حيث نجد بعض التماسيح ، و فرس النهر .

---

*١- تمويس : هي تل تيماي ، أو تمي الأمديد *Tell Timai el-Amdid* حالياً ، و تقع بمحافظة الدقهلية . و قد وردت اشارات عديدة عنها لدى مختلف الجغرافيين . أنظر كلٍ من خريطة مصر في كتاب بال ، و راجع أيضاً صفحاته :

Ball , John ., op.cit. , p. 18,27,123,150,175 .

*٢- Brown,Blanche , " Ptolemaic paintings , and mosaics , and the Alexandrian style " (Cambridge , 1957) , p. 69 .

*٣- Milne , J.Grafton , " A History of Egypt under Roman Rule " , (London , 1924) p.249

تعـــود بنـــا القصـــة المصـــورة إلـــى الحيـــاة الســـكندرية القـــديمة *[1].
حيـــث يحتـــل وســـط القطعـــة خيمـــة كبيـــرة تجتمـــع تحتهـــا عـــائلة بأكملهـــا ، و قـــد ارتـــدى أعضـــاء هـــذه العائلـــة مـــلابساً جميلـــة .
و تجلـــس العائلـــة أمـــام منضـــدة ممتلئـــة بأصـــناف الطعـــام .
و بالقـــرب منهـــا ، كـــان يوجـــد أمفورتـــان مملوئتـــان بالنبيـــذ .
و أمـــام العائلـــة نجـــد مشـــهداً راقصـــاً ، حيـــث رجـــلاً قـــزماً يرقـــص ، و علـــى يســـاره تظهـــر راقصـــة . و كـــل هـــذا المشـــهد ضـــمن منظـــراً طبيعيـــاً علـــى شـــاطئ النيـــل ، حيـــث تظهـــر أقـــزاماً مشـــغولة بعمليـــة الصـــيد مـــن النيـــل المتـــلئ بالحيـــوانات *[2].

دراسة تحليلية للقطعة :

أولاً : منظـــر الخيمـــة : إذا توقفنـــا قليـــلاً عنـــد هـــذه الخيمـــة ، فســـوف نـــلاحظ أنهـــا تمثـــل وحـــدها موضـــوعاً فنيـــاً غنيـــاً ، إذ تتـــرائى لنـــا الخيمـــة بقـــوائمها المنتصـــبة القـــوية ، و التـــي يفـــرد عليهـــا مـــن أعلـــى ذلك القمـــاش المزركـــش الجميـــل ، و الذي يتميـــز بخطـــوطه المقلمـــة و تعـــدد الألـــوان المســـتخدمة فيـــه مـــا بيـــن البرتقـــالي ، و البتـــرولي ، مـــع خطـــوطٍ بيضـــاء ، حتـــى خـــرج فـــي النهـــاية بـــذلك الشـــكل البـــديع الـذي يفيـــض حيـــوية ، و جمـــالاً . و يشـــعرنا ذلـك بأننـــا فـــي فصـــل الصـــيف ، أو الربيـــع بجـــوه الجميـــل ، و قـــد اســـتغلت العائلـــة هـــذا الجـــو فخـــرجت للتنـــزه ، و التريـــض علـــى شـــاطئ نهـــر النيـــل .
و كـــان منظـــر الخيمـــة بكورنيشـــتها المتدليـــة مـــن أعلـــى جميـــلاً ، و يفيـــض بهجـــة و حيـــوية . [صورة ٥٢] .

---

*١- Breccia , Ev., " Alexandria ad Aegyptum " , (Bergamo , 1922) , p. 245 .

*٢- Ibid .

و يلفت إنتباهنا في تلك الخيمة أيضاً أن الفنان كان ذو حس فني راقي في عمل " الديكور " المناسب للمكان .
لقد جعل الوسائد التي تجلس و تستند عليها العائلة ، من نفس القماش المزركش الخاص بالخيمة ، و ذلك حتى يكون المنظر منسجماً و يليق ببعضه . و تعطي تلك الوسائد راحة للجالس عليها ، كما أنها أضفت على المنظر شعوراً عاماً بالهدوء و الراحة و السكينة .

ثانياً : **منظر العائلة** : يبلغ عدد أفراد هذه العائلة أربعة أفرادٍ تقريباً . إذ نرى رجلاً على اليمين و آخر على اليسار ، و في وسطهما سيدة و بينهما و بين الرجل الجالس على اليمين ، نرى وجهاً صغيراً لعله لغلامٍ هو ابنهما .[صورة ٥٣]
و تتميز العائلة بصفة عامة بالملابس ذات الثنايا الغنية ، و المزينة بالورود . فبالنسبة إلى الرجلين ، نجد احدهما و هو الجالس على اليسار ، و قد ارتدى عباءة طويلة الأكمام و تنسدل على ساقيه .
و يتميز هذا الرداء بكونه فضفاضاً ، و ذو لون رمادي مائل إلى اللبني مع خطوط طولية سوداء .
أما شعره فيبدو غزيراً كثيف الخصلات ، و أسود اللون .
و قد رفع الرجل يده اليمنى إلى أعلى و كأنه يشجع المشهد الراقص الموجود أمامه ، بينما نراه و قد استند على ذراعه الأيسر ليجلس براحته .
أما الرجل الثاني الجالس على اليمين ، فقد كان يضع رداءً رمادي اللون ، يغطي احد كتفيه فقط دون الآخر ، كاشفاً عن صدرٍ برونزي قوي مفتول العضلات ، و موفور الرجولة .
و قد رفع ذراعه الأيمن إلى أعلى ، و يبدو أنه كان يمسك فيه بكأس شرابٍ و كأنه يحيي المجموعة .
و يلتفت هذا الرجل بجسمه ناحية اليسار ، على الرغم من أن جسمه مصور بطريقة أمامية .

يجلس بجانبه غلاماً صغيراً لا نستطيع التعرف على ملامحه بوضوح ، نظراً لصغر حجمه . و قد التفت هذا الأخير جهة اليسار أيضاً .

نصل الآن إلى الشخصية الرئيسية الجالسة في وسط الخيمة .

و يبدو أنها سيدة ترتدي ملابساً غزيرة الثنايا ، و ذات ألواناً جميلة ، و هناك غطاءً تضعه على جزءٍ من شعرها .

و كانت تلتفت جهة اليمين ناظرة إلى الرجل ذي الصدر العاري .

ثالثاً : المنضدة : رصت أمام العائلة منضدة كبيرة تمتلئ بصنوع من أطباق الطعام المختلفة ، و التي تشير إلى ثراء هذه العائلة ، و احتلالها لمكانة مميزة في المجتمع .

و بالقرب من هذه المنضدة ، يوجد عدد اثنين من الأمفورات الكبيرة الحجم ، و تمتلئان بالنبيذ ، و هذا دليل آخر على مكانة هذه العائلة ، و ثرائها الواضح . و قد زينت رقاب الأمفورات بأكاليل الزهور .

رابعاً : مشهد الرقص : أمام هذه العائلة الملتفة حول المائدة نجد مشهداً راقصاً . فإلى اليمين يظهر رجلاً قزماً مكتنز الجسم ، و له وجهاً ضاحكاً ، و ظريفاً يرقص و هو ينظر إلى السيدة التي ترقص على يساره .

فبالنسبة إلى القزم ، نلاحظ شعره الأسود المجعد ، و الملتصق برأسه دلالة على قصره . و قد ظهرت حواجبه الكثيفة ، و أذنيه العريضتين .

أما بالنسبة إلى الراقصة ، فنراها و كأنها تتمايل على أنغام الموسيقى ، و لا ترتدي سوى شريطاً ، أو رباطاً قصيراً حول أردافها ليغطي عورتها في دلالة ، و سحر .

و تحرك أيضاً غلالة ، أو شالاً هفهافاً عبارة عن حجابين طويلين مربوطين عند معصميها . و يتمايل الحجابان و يتطايران مع النغم و الموسيقى ، فيزيداها جمالاً و جاذبية .

و إذا حاولنا تتبع منظر رقصتها ، و خطواتها ، نجد أن القدمان ساكنتان ، بينما الذراعان و الأرداف تقومان بالحركات ، و تتحرك القدمان إلى الأمام ، في مشيةٍ بسيطة على أصابع القدمين مع فرد الذراعين في دلالٍ و غنج . و تحدث هذه الحركات على إيقاع التصفيق بالأيدي ، أو بمصاحبة الدفوف *[1].

و لا نتعجب من ظهور مشهد الرقص هذا في عمل فني في مصر ؛ إذ تصور الآثار المصرية سلسلة كاملة من الرقصات ذات إيقاعاتٍ معقدة *[2].

خامساً : مناظر صيد الأقزام : حول الخيمة التي تحتل مركز القطعة ، نجد مشاهد الصيد التي يقوم بها الأقزام ، فهم مشغولين بصيد الحيوانات المختلفة التي سكنت سواء مياه نهر النيل ، أم على ضفافه .

ففي مشهد طبيعي بديع ، يطالعنا منظر احد الأقزام ، و هو ينوي ويخطط لصيد فريسة تظهر على مقربة منه و هي النعامة .

و جدير بالذكر أن بمصر كانت حيوانات الصيد تعيش تحت ظل أعواد البردي ، و كان للصيد أهمية قصوى لدى المصريين ، فقد استمروا فيه ليس لقصد التسلية فقط ، و إنما دفاعاً عن أنفسهم ضد الأسد ، و فرس النهر ، أو كوسيلة للحصول على أدواتٍ يتحلون بها كريش النعام ، أو للحصول على طعامهم *[3].

---

*١- جورج بوزنز ، و آخرون ، المرجع السابق ، ص. ١٣١.

*٢- تصور الآثار المصرية سلسلة كاملة من الرقصات ذات إيقاعات معقدة ، من الرقصة الطقسية التي يقوم بها الأقزام عند شروق الشمس ، و رقصات الحرب الصاخبة التي يبدو فيها الراقصون كأنما يقفزون فجأة في الغابات الإفريقية ، إلى الدوران البسيط على العقبين للفتيات الراقصات ذوات الحركات الرشيقة ، اللواتي كن يعملن على تسلية الضيوف في الولائم . عن مناسبات الرقص ، راجع : جورج بوزنز ، و آخرون ، المرجع السابق ، ص. ١٣٠.

*٣- جورج بوزنز ، و آخرون ، المرجع السابق ، ص. ١٥٨.

و هكذا ظهر القزم هنا واقفاً بطريقة فيها حرص ، و هو يراقب فريسته ليتحين الفرصة للإنقضاض عليها . و قد إتجه بجسمه إلى الأمام ، بينما كانت رأسه تلتف إلى الخلف .
و بالنظر إليه نلاحظ لحيته السوداء ، و ملامحه القاتمة ، و حواجبه الكثيفة . و قد رفع احد ذراعيه بطريقة توحي بالقوة على الرغم من قصر طوله .
و حول هذا المشهد نجد صفحة النهر المليئة بالأسماك، و بخاصة البوري الذي يشتهر به نهر النيل العظيم . *[صورة ٥٥]*
كذلك نرى فرس النهر *ἱπποπόταμος* ، و التماسيح *κροκοδεῖλος* ، و البط ، و البجع ، و الدجاج المحب للأنهار ، كذلك نجد نباتات المستنقعات ، و الأزهار ، و الطيور المتنوعة ، و الثعابين . *[صورة ٥٦]*

<u>سادساً</u> : التقنية : نفذت القطعة بواسطة قطع كبيرة من المكعبات *tesserae* ، و كانت تتميز بأشكالها الإنسيابية *[١].
و قد تميزت القطعة بأهميتها نتيجة تصميمها ، و جودة صناعتها ، و ذلك الفنان الذي قام بعملها . و تتضح فيها مفاهيمها ، و محتوياتها الغنية و اختلاف رسومها و حرص الفنان الواضح في اختياره للألوان ، كل ذلك جعلها تحفة للناظر ، و موضوعاً يستحق الدراسة .
و تعتقد الكاتبة بلانش براون أن هذه القطعة تعتبر خير دليل على براعة الإسكندرية في فن الفسيفساء مما يفتح مجال النقاش حول ما إذا كانت الإسكندرية هي موطن هذا الفن .

و أخيراً فهذه القطعة التي ترجع إلى أواخر العصر الروماني نجد أن خطوطها تختلف عن تلك التي ظهرت في ابي قير ، مما يؤكد أنها كانت من فترة لاحقة على فسيفساء ابي قير بقرون عديدة .

---

*[١]- Brown , Blanche , op.cit. , p. 69 .

و هكذا كانت قطعتي الفسيفساء التي تعرضت لها من مصر و هما قطعة فسيفساء ابي قير ، و فسيفساء تموس تعبران بصدق عن البيئة المصرية الأصيلة .

و هذه القطع لم تكن أبداً على سبيل الحصر، و إنما على سبيل المثال ، بخاصة أن كل واحدة منهما ترجع إلى فترة زمنية مختلفة ، و بعيدة تماماً عن الأخرى ، فالأولى من العصر البطلمي ، و الثانية من العصر الروماني . و مع ذلك فالغرام بالطبيعة المصرية يظهر جلياً في هذين المثالين ، و يدل على عشق الفنان لها ، و ولعه بتصويرها .

و كما سبقت الإشارة ، فهذين المثالين يقدمان فكرة وافية عن عناصر البيئة ، و مكوناتها في مصر ، و التي استمرت من العصر البطلمي و حتى الروماني ، لم يتغير فيهما شيئاً ، اللهم إلا بعض التقدم في التقنية المستخدمة ، و تطور في أسلوب التنفيذ . و يكفي أنهما يصورا فناً هو فن الشرق بصفة عامة .

و مع ذلك فيجب القول ، أن هذين النموذجين لا يعكسا كل صور الطبيعة في الشرق ، فقد كانت هناك أمثلة أخرى جميلة من منطقة آسيا الصغرى ، و بالتحديد من أنطاكية*[1] ، التي كانت تعتبر طوال مراحل تاريخها مدينة من أجمل مدن العالم الإغريقي ، و الروماني ..*[2]

---

*١- أنطاكية : في سوريا ، كانت احدى عواصم مملكة السليوقيين ، على الضفة اليسرى لنهر أورونتوس .و قد أنشئت على يد سليوقوس الأول عام ٣٠٠ ق.م. و تحتوي المدينة على العديد من الآثار .

للمزيد راجع : The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 107 .

*٢- جلانفيل داوني ، أنطاكية القديمة ، ترجمة إبراهيم نصحي ، (القاهرة ١٩٦٧) ص. ٢٥٩ .

و كـانت أبـرز هـذه الأمثلـة التـي عثـر عليهـا بهـا ؛ تـلك القطـع الفسـيفسائية مـن فيـلا قسـطنطين *[1] ، و التـي كـانت تحتـوي علـى مجموعـة غـاية فـي الروعـة و الجمـال مـن الأرضـيات المرصـوفة بالفسـيفساء ، و كشـفت عنهـا الحفـائر ، و وضـحت كـيف أن " الطـراز السـكندري " كـان شـائعاً فـي المـدن الكبـرى التـي أنشـئت فـي الشـرق الأدنـى علـى يـد الإسـكندر الأكبـر و خلفائـه *[2].

و كـانت هـذه القطـع المحفوظـة بمتحـف اللوفـر ، تصـور مشـاهداً طبيعيـة [صورة ٥٧ -٥٩] ، و مشاهد الصـيد*[3] [صورة ٦٠ -٦٣] ، و تقديم الأضحيات . و لولا أن هـذه النمـاذج تـرجع إلـى أواخـر العصـر الرومـاني (حـوالي عـام ٣٥٠م.) ، و يبـدو فيهـا التأثيـر المسـيحي واضـحاً فـي خطوطهـا، لكنـت أسـهبت فـي تنـاولها ، و لأفـردت لهـا فصـلاً كـاملاً خاصـاً بهـا *[4].

و قـد منعنـي مـن ذلـك ، أننـي وجـدت أنهـا مـن الأفضـل أن تـدرج مـع الفسـيفساء البيزنطيـة نظـراً لكونهـا ترجـع إلـى أواخـر عصـر الإمبراطـورية الرومـانية ، و تتضـح فيهـا الخطـوط ، و العناصـر المسـيحية فـي كـل لوحـاتها بصـورة بـارزة .

---

*١- قسطنطين : هو *Flavius Valerius Constantinus* (من ٢٧٢م. - ٣٣٧م.) ولـد في نيسوس ، اشتهر في التاريخ بصفته مؤسس مدينة القسطنطينية الشهيرة و التي تعرف اليوم باسم إسطنبول بتركيا . للمزيد عن أعماله و حياته راجع :

The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 378-380

*٢- جلانفيل داوني ، المرجع السابق ، ص. ص. ٢٥٩ - ٢٦٠ .

*٣- Henig , Martin , op.cit. , p. 119 .

*٤- Baratte , Francois ., " Catalogue des mosaiques romaines et paleochretiennes du Museé du Louvre" , (Paris , 1978) .p. 99-118

جامعة الإسكندرية

كلية الآداب

قسم الآثار و الدراسات اليونانية و الرومانية

تصوير الطبيعة في الفن الروماني- الفسيفساء
(الموزايكو)



رسالة لنيل درجة الماجستير في الآداب

١٩٩٨

اعداد الباحثة

عبير عبد المحسن إبراهيم قاسم

اشراف الأستاذة الدكتورة

سوزان أحمد الكلزة

الأستاذ بقسم الآثار و الدراسات اليونانية و الرومانية .

المجلد ٢

الباب الثالث

تصوير الطبيعة من خلال فسيفساء منطقة شمال إفريقيا.

* الفصل الأول : مقدمة عن تاريخ و طبيعة إفريقية القنصلية (تونس)

* الفصل الثاني : نماذج تعكس تصوير الطبيعة من خلال الفسيفساء .

* الفصل الثالث : مقدمة عن تاريخ و طبيعة تريبوليتانيا (ليبيا)

* الفصل الرابع : نماذج تعكس تصوير الطبيعة من خلال الفسيفساء .

* الفصل الخامس : مقدمة عن تاريخ و طبيعة نوميديا (الجزائر)

* الفصل السادس : نماذج تعكس تصوير الطبيعة من خلال الفسيفساء .

مقدمـــة عـــن منطقـــة شـــمال إفريقيـــا

****



﴿ المناظر الطبيعية من منطقة شمال إفريقيا ﴾

تزخر منطقة شمال إفريقيا بنماذج عديدة ، و متنوعة من الفسيفساء في العصر الروماني . و قبل أن أتناول بعض هذه الأمثلة بالشرح و الدراسة ، كان لابد لي أولاً من وقفة بسيطة أتحدث فيها عن طبيعة تلك المنطقة ككل ، و كيف انضمت إلى حوزة الأمة الرومانية *Populus Romanus* .

بداية القول ، أنشأت روما أربع ولايات على الشاطئ الشمالي من قارة إفريقيا هي : إفريقية القنصلية *Africa Proconsularis* ، نوميديا *Numidia* ، و ولايتا موريتانيا *Mauritania*.* ١

هذه الولايات تميزت بخصائص و عناصر ميزتها عن غيرها من الأماكن الأخرى من أنحاء الإمبراطورية .

و من الجدير بالذكر ، أنه قبل أن يضع الرومان أقدامهم في منطقة شمال إفريقيا ، كان الفينيقيون قد استعمروها على مدى واسع و احكموا سيطرتهم عليها تحت إمرة مدينتهم العظيمة " قرطاجة " .

فلم تكن قرطاجة ، و أوتيكا ، و هادروميتوم ، و غيرها من المدن الأخرى مراكزاً تجارية ، كبيرةً فحسب ، بل أن كل مدينة منها أظهرت كفاءةً ممتازة في استغلال الأراضي الخصبة الواسعة التي وضعت يدها عليها تدريجياً .

و كان من أبرز ما اهتم به الفينيقيون في قرطاجة هو عنصر الزراعة ، و بخاصة زراعة القمح و الكروم و شجر الزيتون ، مما أدى إلى حقد الملاك الرومان عليهم ، فكان ذلك باعثاً من البواعث القوية التي حملت كاتو و شيعته على أن يعقدوا العزم على تدمير بلدانها الزاهرة ، و من هنا حولوا أغلب هذه الأراضي بعد ذلك إلى حقول تنبت الغلال ، فقد كانت روما في أشد الحاجة إلى القمح على وجه الخصوص .

---

* ١ - م.رستوفتزف ، المرجع السابق ، جـ (١) ، ص. ٣٥ ، ٣٧٩ .

و قد انتشر الرأى السائد أن نظام المزارع الشاسعة *Latifundia* كان موجوداً في منطقة قرطاجة *[1]، و أن المساحات الواسعة من الأراضي كان يفلحها العبيد و أرقاء الأرض ، و كانت أكثر منتجاتها من الحبوب .

و تحت تأثير قرطاجة ، و لا سيما بعد الحروب البونية الثانية*[2] ، بدأت نوميديا أيضاً في ظل ملوكها و صغار أمرائها تنمي زراعاتها المزدهرة .

و قد ورثت روما بعد الحروب البونية الثالثة و التي انتهت بالاستيلاء على قرطاجة تلك الحالة التي خلفتها السيطرة الفينيقية طوال قرون عدة . و كان أول عمل أتاه الفاتحون هو تدمير كل شيء من صنع قرطاجة .

---

*١- م.رستوفتزف ، المرجع السابق ، جـ (١) ، ص. ٣٧٩ .

*٢- الحروب البونية : كانت أول معاهدة تعقدها روما مع دولة خارج حدود شبه الجزيرة الإيطالية هي معاهدتها مع قرطاجة في ٥١٨ ق.م. ، و تجددت هذه المعاهدة مرتين في عام ٣٧٨ق.م. ، و عام ٣٤٨ ق.م. ، و كان الهدف منها هو الحد من نشاط روما التجاري في غرب البحر المتوسط مقابل الحد من أطماع قرطاجة في إيطاليا .

و سميت الحروب التي نشبت بين روما و قرطاجة بالحروب الفينيقية أو البونية نسبة إلى " بوني " التي أطلقت علي القرطاجيين . و تتألف هذه الحروب من ثلاث مراحل : الحرب البونية الأولى : ٢٦٣-٢٤١ ق.م. ، الحرب البونية الثانية : ٢١٨-٢٠٣ ق.م. الحرب البونية الثالثة ١٥٠-١٤٦ ق.م.و بسقوط قرطاجة الأخير ، سويت مباني المدينة بالأرض و حوّل إقليمها إلى ولاية جديدة سميت " ولاية أفريقيا " *Provincia Africa* .

للتعرف علي تفاصيل الحروب البونية ، راجع :

(١) إبراهيم نصحي،" تاريخ الرومان" ، جـ.١ ، ص. ٢٥٥ - ٣٤٠ .

(٢) حسين الشيخ،"تاريخ حضارة اليونان و الرومان" ،(الإسكندرية ١٩٨٧) ص. ٢٧١-٢٧٥ .

(٣) هـ.ج.ولز ، " معالم تاريخ الإنسانية"، ترجمة عبد العزيز توفيق جاويد، جـ. ٢ (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٤) ص. ٥٣١-٥٣٨ .

فهدمت مدينة قرطاجة نفسها ، و أصبحت مدناً أخري كثيرة ،كانت في أوج ازدهارها ، أطلالاً و خرائب*[1] .

و من المحتمل أن الفاتحين دمروا بالطريقة الغاشمة عينها كروماً نامية و بساتين الزيتون و حدائق الملاك الفينيقيين ، عدا ما وجد في مناطق تابعة لمدن قليلة على الساحل كانت في حلف معهم أثناء الحروب البونية الثالثة ؛مثل مدينة أوتيكا ، و هادروميتوم ، ليبتيس الصغرى ، ثابسوس ، أتشولا ، أوزاليس و مدينة ثوداليس و هي في الداخل بعيداً عن الشاطئ .

و هذا هو السبب في أن العاديات الرومانية من العصور الأولى ، و أحسن الآثار الجنائزية في أواخر عهد الجمهورية قد جاءت من المدن الساحلية و لا سيما هادروميتوم .

و من هنا نفهم السر في أن الأرض المحيطة بقرطاجة قد وصفها شهود رأوها رأي العين بأنها كانت صحراء جرداء .

و عند عرض و دراسة النماذج الفسيفسائية من شمال إفريقيا ، سوف أصنفها و أقسمها إلى ثلاثة أماكن رئيسية هي ، بالترتيب حسب الولاية الأهم ، فالأقل في الأهمية ، ثم كم النماذج التي عثرت عليها ، و التي سوف أتناولها ، أولاً : ولاية أفريقية (تونس الحالية) ، ثانياً: منطقة تريبوليتانيا (و تقع في غرب ليبيا) ، و أخيراً نوميديا (أي الجزائر) .

و قد اخترت هذا التقسيم ، ليس علي سبيل الحصر ، و إنما علي سبيل التقديم ، استناداً أولاً و أخيراً على النماذج المتنوعة التي عثرت عليها في هذه الأماكن ، و ما تقدمه من تنوع في الأمثلة و تعددها- من وجهة نظري - بما يتيح للقارئ التعرف على طبيعة هذه البلاد ، و مشاهدة صوراً من حياتهم اليومية من خلال الإطار العام لدراستي آلا و هي تصوير الطبيعة من خلال فن الفسيفساء في العصر الروماني .

---

*١- م.رستوفتزف ، المرجع السابق ، جـ (١) ، ص. ٣٧٩ .

و سوف أستعرض في البداية أمثلة الفسيفساء من ولاية إفريقيا أي تونس الحالية و ذلك لزيادة أعداد النماذج الشيقة و المتنوعة التي تنتمي لهذه الولاية الرومانية ، فتقدم لنا قطعاً بديعة تعكس جوانباً مختلفة و متعددة عن طبيعة هذه البلاد الساحرة ، هذا بالإضافة إلى أن هذه الولاية كانت الأكثر أهمية من الولايات الأخرى .

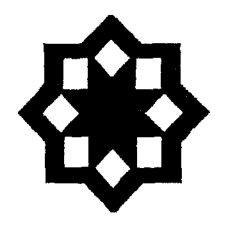
ثم أستعرض بعد ذلك أمثلة تريبوليتانيا (ليبيا) ، و أخيراً ولاية نوميديا (الجزائر) و اللتان لا تقلان عن أمثلة تونس سوى في العدد ربما ، و مع ذلك ، أعتقد أن ولاية شمال إفريقيا كان لها سحراً خاصاً سوف يؤخذ به القارئ كما فعلت أنا .

و الله ولي التوفيق ، ، ،

الفصل الأول

مقدمة عن ولاية إفريقية القنصلية

(تونس الحالية)



لعبت ولاية شمال إفريقيا دوراً خلاقاً في الإمبراطورية الرومانية *[1]، سواءً في الفكر*[2] ، أم في الحضارة *[3]، أم في تقديم القيادات *[4] و الزعامات*[5] . .

و قد كان لإفريقيا دوراً اقتصادياً كذلك ، على غاية من الأهمية ، بخاصة عندما بدأ المحصول المصري ، في القرن الثالث الميلادي ينحسر ، و تقل أهمية الاعتماد على القمح المصري *[6].
و الملاحظ بصفة عامة ، أن الرومان قد حرصوا على صبغ ولاية إفريقيا بالروح ، و الثقافة الرومانية ، و نشروا العمران ، و الحواضر ذات الطابع الروماني ، و أقاموا المستوطنات للجنود الرومان . و كانت المدن و المستوطنات تنتشر سواءً في السهول ، أم على الساحل الممتد من طرابلس و حتى موريتانيا .

و عموماً كانت المدن تقل كلما اتجهنا غرباً نحو موريتانيا ، نظراً لوعورة التضاريس ، و وجود جبال أطلس ، و مع ذلك فهناك العديد من بقايا المدن الجبلية الجميلة ، التي كان سكانها يعملون بعصر الزيتون ، و النبيذ و هما مصدري الثراء في الولاية إبان القرن الثالث الميلادي .

---

*١- سيد أحمد علي الناصري ، " تاريخ الإمبراطورية الرومانية : السياسي و الحضاري " ، (القاهرة ١٩٨٥) الطبعة الثانية ، ص.٦٧ -٧١ .

*٢- كمثال على الفكر، الفيلسوف كورنيليوس فرونتو معلم الإمبراطور ماركوس أوريليوس.

*٣- كمثال على الحضارة ، قبريانوس أسقف قرطاجة في العصر المسيحي .

*٤- كمثال على القيادات و الزعامات ، الإمبراطور سبتميوس سيفيروس ابن مدينة لبدة .

*٥- للمزيد راجع : سيد أحمد علي الناصري ، المرجع السابق ، ص. ٦٧ .

*٦- نفسه ، ص. ٦٧ -٦٨ .

و كما سبق القول ، فإن الرومان لم يكونوا أول من نشر العمران في شمال إفريقيا *[1]، فقد سبقهم الفينيقيون الذين انتشروا على طول الساحل الإفريقي منذ القرن التاسع ق.م. ، و كانت قرطاجة - التي أسست في القرن السابع ق.م. - هي الفنار الأول لإشعاع الحضارة في شمال إفريقيا ، و ظلت هكذا حتى دمرها الرومان في عام ١٤٦ ق.م. ، و مع ذلك فالحضارة الفينيقية لم تختف ، بل استمرت في المدن الأخرى التي لم يدمرها الرومان ، بخاصة مدن الداخل ، البعيدة عن الساحل .

و بعد تدمير قرطاجة ، بدأ الرومان في استيطان الساحل ، بعد أن ضموا المنطقة كلها إليهم و سموها "ولاية إفريقيا" . و في عصر قيصر ، أراد هذا القائد أن يوسع حدود ولاية إفريقيا ، فضم إليها إقليم نوميديا (الجزائر) ، كما أنه احتفالاً بمرور مائة عام على تدمير قرطاجة ، أعلن عن بناء المدينة من جديد عام ٤٦ق.م. ، لكنها كانت مدينة رومانية خالصة ، سرعان ما كبرت و أصبحت عاصمة للولايات فيما بعد و مقر الحاكم البروقنصلي الروماني .

و في عصر الإمبراطور أوغسطس ، أصبحت ولاية شمال إفريقيا ولاية تابعة للسناتو ، و لهذا سميت ولاية إفريقيا البروقنصلية : *Provincia Africa Proconsularis* ، و شجع أوغسطس حركة العمران و الاستيطان الروماني فيها*[2].

و مع توافد المستوطنين الرومان و كان غالبيتهم من الجنود و التجار الإيطاليين، انتشرت الضياع الشاسعة و مزارع الكروم و الزيتون التي يشهد عليها العثور على آلاف من المعاصر في المدن و القرى ، بالإضافة إلى ما تعكسه الأمثلة الفسيفسائية .

---

*١- سيد الناصري ، المرجع السابق ، ص. ٦٨ .

*٢- نفسه ، ص. ٦٨ .

كذلك انتشرت أيضاً الفيلات الريفية ذات الحدائق الغنّاء و الراقدة في خمولٍ بين أحضان الطبيعة، و في المدن، نجد المنازل الرحبة و الحمامات و جسور المياه، و المسارح، و ملاعب الرياضة، و الشوارع ذات البواكي و العماد *[1].

و قد كان لابد من هذه المقدمة البسيطة عن ولاية شمال إفريقيا و ذلك حتى يستطيع القارئ أن يتفهم طبيعة تلك المناطق، و ما انعكس من هذه الطبيعة على نماذج الفسيفساء بها، كذلك يستوعب الموضوعات المختارة من خلال الأمثلة، فالفن يظل دائماً هو مرآة الشعوب و حضارتها.

و سوف أحاول أن أراعي عند انتقاء قطع الفسيفساء، اختيار الأمثلة ذات الثراء في كلٍ من الموضوعات المصورة و المعبرة عن البيئة المحيطة، و كذلك دقة الفنان في التنفيذ و استعمال الألوان التي تساعده في نقل الطبيعة على لوحات الفسيفساء بحيث تظهر في النهاية و كأنها لوحة حية.

و تعتبر مجموعة الفسيفساء التونسية من أثري المجموعات في العالم الروماني *[2]، سواءً ما كان منها موجوداً اليوم في المتاحف، أم ما لم يزل بعد في الأماكن الأثرية.

و قد عرف القرطاجيون هذا الفن عن طريق بلاد الإغريق منذ القرن الثالث ق.م.، كما تشهد بذلك بسط بعض المنازل التي شيدت في قرطاجة قبل تحطيمها، و قيام مدينة رومانية على أنقاضها. و بازدهار هذه المدينة في القرن الثاني الميلادي، و هي الفترة التي شيدت فيها المباني العمومية و المعابد، ازدهرت الفسيفساء.

---

*١- سيد الناصري، المرجع السابق، ص.٧١.

*٢- المنجي النيفر، " الحضارة التونسية من خلال الفسيفساء "، (الشركة التونسية للتوزيع، تونس ١٩٦٩)، ص. ١٦ .

أما عن أصل فكرة الفسيفساء التي أدت إلى بعث هذا الفن *[1]، فقد كان مصدرها الشرق ؛ من مدينة بابل حيث كان الكلدانيون يوشحون جدران قصورهم بمخروطات طينية ذات أوضاع هندسية متعددة .

و يدل على ذلك ما اكتشف في آسيا الصغرى و مصر ، إذ كانت في بلاط ملوكها بعض اللوحات المصنوعة من الحجارة و القواقع المغروسة في أرضية من الأسمنت في هيئات هندسية مختلفة . و تطور فن الفسيفساء في الإسكندرية ، و انبعث منها تياران اتجه الأول إلى الشرق و آسيا الصغرى حيث تكونت المدرسة الإغريقية الشرقية ، في حين اتجه الثاني نحو الغرب ، و صقلية ، و روما ، و نتجت عنه المدرسة الرومانية .

و أخيراً ، فسوف نلاحظ تنوع الأمثلة و ثرائها الواضح من خلال العرض التالي لها . . .

---

*١- المنجي النيفر ، المرجع السابق ، ص. ١٧ .

الفصل الثاني

فسيفساء ولاية إفريقية القنصلية

* النماذج الفسيفسائية التي تعكس الطبيعة من تلك المنطقة :

١- فسيفساء ضيعة يوليوس .

٢- فسيفساء طبرقة :

* قطعة تعكس مسكن احد كبار المزارعين .
* قطعة تعكس غازلة الصوف .
* قطعة تعكس إنتاج النبيذ و زيت الزيتون .

٣- فسيفساء دُجة :

* فسيفساء الصيد بالحربة .
* فسيفساء الصيد بالسنارة .
* فسيفساء الصيد بالشبكة .
* فسيفساء الصيد بالقوارير .

٤- فسيفساء التبروز (المدينة) .

٥- فسيفساء أوذنة .

٦- فسيفساء أورفيوس .

﴿ ١ ﴾ فسيفساء ضيعة يوليوس :

هــذا المثــال عبــارة عــن قطعــة فســيفسائية للســيد " يوليوس " *١،
و مصــور معــه أيضــاً رمــوزاً لفصــول الســنة الأربعــة*٢ ، و تعكــس
بشــكل عــام منظــر فيــلا محصــنة و أعمــال مختلفــة تتــم فــي
ضــيعة اللــورد يوليــوس . و هــذه القطعــة مــن قرطــاجة*٣ بتونــس ، و تــؤرخ
بحــوالي عــام ٣٨٠-٤٠٠ ميلاديــاً ، و محفوظــة الآن بمتحــف بــاردو .

و تعتبــر هــذه القطعــة خيــر مثــال علــى المنــازل الريفيــة التــي
أقيمــت بمنطقــة شــمال إفريقيــا *٤، و المعــروف أنــه كــان يوجــد ،
بطــول الســاحل المطــل علــى البحــر المتوســط ، عــدداً كبيــراً مــن
الفيــلات و الضــياع الغنيــة التــي أقيمــت بطــريقة مشابهة إلــى
حــدٍ بعيــد ، ممــا كــان مــوجوداً فــي كــلٍ مــن إقليــم لاتيــوم و كمبانيــا
بإيطاليــا ، و معظــم آثــار هــذه المنــازل تــدل علــى أنهــا كــانت
تمثــل مــراكزاً لضــيعات ريفيــة اشــتغلت بالنشــاط الزراعــي علــى
نطــاقٍ واســع .

---

*١- Henig , Martin ., op.cit. , p. 127 , *Ill.* 99 .

*٢- عن تشخيص فصول السنة ، راجع :
Perowne , Stewart ., " Roman Mythology ", (Italy , 1986) 2nd. edit.

*٣- قرطاجة : (= المدينة الجديدة) : *Καρχηδων* : *Carthago* ، هي عبارة عن مستعمرة فينيقية ، أصبحت بعد ذلك مدينة رومانية على الساحل الشمالي الشرقي من تونس .
و تبعاً للكتابات القديمة ، أسست مدينة قرطاجة على يد مدينة صيدا في حوالي ٨١٤/٦٣ق.م. ،
و مع ذلك فليس هناك أدلة أثرية ترجع إلى ما قبل النصف الثاني من القرن الثامن ق.م.
و قد كانت التجارة تلعب دوراً هاماً و رئيسياً بالنسبة إلى قرطاجة أكثر من أية منطقة أخرى .
من أشهر القواد الذين ظهروا فيها هاميلكار الذي أسس جيشاً قوياً ، ثم خلفه حفيده هانيبال .
بالنسبة إلى الفن ، لم يكن لقرطاجة أسلوب خاص بها ، و إنما كانت تقلد و تتبنى أساليب واردة من مصر و اليونان . و اشتهرت بازدهار النشاط الزراعي بها كثيراً .

*٤- Ward-Perkins , John B. , " Roman Architecture " , (New York , 1977) , p. 237 , 246 , 249 , ill. 292 .

و لكي نستطيع أن نتفهم الموضوع المصور في هذه القطعة الفسيفسائية ، لابد لنا من وقفة بسيطة نتناول فيها لمحات من الحياة الريفية *[1].

فإذا تفحصنا أطلس تقسيم الأراضي الأثري ، تبين أن الغالبية العظمى من أراضي إفريقيا الصالحة للزراعة قد استغلت في العهد الروماني .

و تؤكد الآثار المبعثرة في الأرياف من خلال لوحاتها الفسيفسائية المختلفة ، أهمية هذه الاكتشافات و خصوبة أرض تونس خصوصاً إذا عرفنا أن غالبية السكان كانوا يعيشون في الأرياف و يسكنون الضياع على الرغم من وجود المدن الكثيرة .

و هذه القطعة التي أمامنا تعتبر من أبرز القطع التي عنيت بتصوير مظهرٍ من مظاهر الحياة الاقتصادية .

و كان تقسيم الأراضي في عهد الاحتلال الروماني قد وضع استناداً إلى وحدات عقارية تبلغ مساحة كلٍ منها خمسون هكتاراً تقريباً ، و كانت عبارة عن مستطيلات و مربعات تسع من ١٥ إلى ٥٠ شجرة من الزيتون .

و اعتماداً على هذا التقسيم انتصبت الضيعات و المساكن *[2]، ثم بنيت حولها أكواخ العمالة التي لم يتبقّ منها شيئاً ، و ذلك لأنها كانت مبنية بالطوب ، و لو لم تكتشف مجموعة الفسيفساء ، لما تمكنا من معرفة الحياة اليومية لهذه القصور و الضياع .

كما أن هناك عدة كتابات قديمة وجدت على ألواح طينية ، و أخرى مرمرية تعطي فكرة عن أنواع العلاقات بين الفلاحين و العمال ، و النبلاء و مستخدميهم .

---

*١- المنجي النيفر ، المرجع السابق ، ص. ٢٩ .

*٤- نفسه ، ص. ٢٩- ٣٠ .

و تبيـــن لنـــا فســـيفساء الســـيد يوليـــوس *[1]، و التـــي تمثلـــه مـــن خـــلال عملـــه اليومـــي ، كيـــف كـــانت هـــذه الضـــيعات تنتـــج أغلـــب مـــا تحتـــاج إليـــه مـــن زراعـــة ، و ماشـــية ممـــا يجعلهـــا فـــي شـــبه اكتفـــاء ذاتـــي . أمـــا حيـــاة الرحـــل التـــي كـــانت ســـائدة قبيـــل تـــلك الفتـــرة ، فقـــد أهملـــت عـــن قصـــد بخاصـــةٍ و أن هـــذا النـــوع مـــن حيـــاة الترحـــال أخـــذ يتراجـــع نتيجـــة اســـتغلال الأراضـــي المتزايـــد .

لقـــد كـــانت الفســـيفساء هنـــا – مـــن وجهـــة نظـــر الكـــاتبة بلانشـــيت *[2]– فـــي عصـــورها المزدهـــرة : *la belle époque* تتنـــاول الموضـــوعات الكبيـــرة ، و تصـــور المناظـــر المتعلقـــة بالأســـاطير ، و كـــانت تتـــم بواســـطة كبـــار الفنـــانين ، و علـــى العكـــس فـــي فتـــرة الانحطـــاط ، كـــانت الموضـــة الســـائدة هـــي أنشـــطة الحيـــاة اليوميـــة ، و بفضـــل هـــذه الموضـــة وصـــلت إلينـــا تـــلك المعلومـــات الوفيـــرة عـــن العـــادات ، و التقـــاليد ، و الملابـــس ، و الأنشـــطة ، . . .

و فســـيفساء الســـيد يوليـــوس التـي تـــرجع إلـــى القـــرن الرابـــع الميـــلادي ، اكتشـــفت فـــي قرطـــاجة عـــام ١٩٢٠ فـــي أطـــلال منـــزل خـــاص .

و علـــى الرغـــم مـــن أن أســـلوب هـــذه القطعـــة – فـــي رأي بلانشـــيت – يعـــد متوســـط الجـــودة ، إلا أنـــه مـــع ذلك يعتبـــر جـــديراً بالكتابـــة عنـــه بإســـهاب *[3].

و القطعـــة بشـــكل عـــام ، نـــري فـــي وســـطها مبنـــى ضـــخماً حـــوله مشـــاهد مختلفـــة *[4]، نفـــذت مـــن خـــلال ثـــلاث طبقـــات أفقيـــة بنفـــس الحجـــم ، و تمثـــل لنـــا النشـــاط اليومـــي لصـــاحب الضـــيعة و معـــه زوجتـــه ، هـــذا بالإضـــافة إلـــى تصـــوير منتجـــات المزرعـــة الأســـاسية خـــلال الفصـــول الأربعـــة للســـنة .

---

*١- المنجي النيفر ، المرجع السابق ، ص. ٣٢ .

*٢- Blanchet , Adrien ., op.cit. , p. 83

*٣- Ibid

*٤- المنجي النيفر ، المرجع السابق ، ص. ١٢٥- ١٢٦ .

الوصف التفصيلي للقطعة :

تعكس هذه الفسيفساء فكرة عامة أصيلة جداً *[1]؛ فهي تحاول أن تجمع بين هدفين يصوران عادةً كل على حدة ، هما الفصول الأربعة ، و الحياة في ضيعة كبيرة . [صورة ٦٤]

و كما سبقت الإشارة ، فإن اللوحة تنقسم إلى ثلاثة صفوف أفقية متساوية في الأحجام ، حيث لم يراع الفنان مسألة البعد في المنظور و التناسب بالنسبة إلى الأشكال المصورة و مكان تواجدها في خلفية أو أمامية الصورة .

و سوف أبدأ أولا بالقسم الأوسط نظراً لأنه يعتبر مركز القطعة ؛ ففي وسط الصورة *[2]تقوم داراً ريفية كبيرة جمعت بين منزل للسكنى و قلعة : *castella* .*[3] فالمعالم البارزة في الصورة ، عبارة عن برجين شاهقين في الركنين ، بالإضافة إلى دور أرضي ضخم ذو مدخل عقدي يوصل إلى أجزاء المنزل المختلفة ، و يحتمل أنه يوصل إلى ردهة فسيحة خلفه ، و إلى شرفة جميلة في الدور الأول حيث تتركز غرف السكن . و نرى خلف الجزء الرئيسي من البناء مبنيين منفصلين : الاسطبل أو لعله الاتريوم *atrium*، و كذلك حمام كبير يغطيه سقفاً على هيئة قباب *dome*، و يحيط بالدار متنزه *[4].

أما بالنسبة إلى الكاتبة بلانشيت *[5]، فنجدها تعتبر هذه الدار مجرد فيلا كبيرة الحجم ، و تتميز بالأبراج و الرواق الطويل ذو العقود ، و تتركز حولها المناظر المختلفة .

---

*١- رستوفتزف م. ، المرجع السابق ، جـ. ٢ ، ص. ٢٨٥ .

*٢- نفسه ، ص. ٢٨٥ ، لوحة (٧٩) .

*٣- للمزيد راجع : رستوفتزف م. ، المرجع السابق ، جـ.١ ، ص. ٣٨٦ .

*٤- رستوفتزف م. ، المرجع السابق ، جـ.٢ ، ص. ٢٨٥ ، لوحة (٧٩) .

*٥- Blanchet , Adrien ., op.cit. , p. 84 .

فإذا تناولنا بصورة مفصلة هذه الدار و التي تعتبر المحور الرئيسي الذي تدور حوله بقية المناظر و الأحداث ؛ فسوف يسترعي انتباهنا ضخامة شكل المبنى الواضحة .

أولاً طريقة البناء نفسها ، تمت بالطريقة المعروفة باسم آشلر *١.

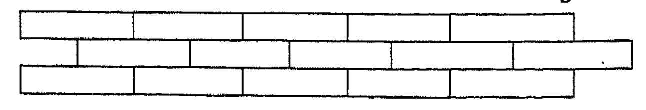
و تتميز بالصلابة ، و توحي بالقوة و الآمان ، و قد اختارها الفنان – أغلب الظن – رغبةً منه في التأكيد على نقطة ما ، و هو أن هذه الضياع كانت بمثابة مملكة صغيرة ، مستقلة بذاتها و تتوفر فيها كل عناصر الآمان . و يبدو الطابق الأرضي مرتفع و عريض ، لعله كان يحتوي على حجرات للتخزين ، أو ردهة كبيرة تؤدي بدورها إلى ردهات أصغر فرعية . و نجد في منتصف هذا الدور الأرضي مدخل عقدي تتضح فيه الروح الرومانية التي طالما فضلت استخدام العقود في المداخل و الدهاليز .

يعلو هذا الطابق ، طابقاً آخر ، هو الطابق الأول و المكون من شرفة *loggia* كبيرة ، و عريضة تمتد بطول الطابق كله ، و تفتح عليها غرف السكن المختلفة الأنشطة سواء غرف الطعام : *triclinum* ، أم غرف النوم : *cubiculum* ، أم غرف المعيشة : *oecus* و كلها متعددة الأغراض ، و تطل على هذه الشرفة الطويلة ليدخل منها الهواء الطلق ، و كذلك المنظر البديع *٢.

أما بالنسبة للبرجين الموجودين عند الركنين ، فنلاحظ أنهما شاهقا الارتفاع و يغطيهما من أعلى شكلاً جمالوني يشبه الهرم أو المثلث .

---

*١– طريقة آشلر هي عبارة عن رص الطوب بحيث يأتي التقاء الطوبتين في منتصف الطوبة التي تعلوهما ، بها الشكل :



للمزيد راجع : Honour , John Fleming Hugh ., & Pevsner , Nikolaus ., " The Penguin Dictionary of Architecture " , (Great Britain , 1980) 3rd. edit., 20 " Ashlar " .

*٢– رستوفتزف م. ، المرجع السابق ، جـ.٢ ، ص. ٢٨٥ ، لوحة (٧٩) .

و يتميز كل برج بأن له مدخل مستطيل الشكل و مستقل بذاته يؤدي إلى داخل البرج ، و في أعلاه نفدة مستطيلة أيضاً لعلها هي التي كانت تستخدم في عملية الحراسة .

أما خلف هذا البناء ، فنجد مبنى آخر لعله الإسطبل نظراً لما هو معروف عن هذه الضيعات من كونها ممتلئ بالخيول لاستخدامها في أعمال المزرعة نفسها ، أو في رحلات الصيد التي يقوم بها الملاك . و هناك مبنى آخر أيضاً عبارة عن حمام كبير له سقف مكون من أربعة قباب ، لعل كل جزء منه مخصص لنوع من المياه .

و يظهر من خلف المنزل جهة اليسار نخلة ، و لعل النخل *[1] هو أندر إنتاج فلاحي يظهر في الفسيفساء الرومانية بولاية إفريقيا ، حيث لا نجده في غير فسيفساء السيد يوليوس و بعض اللوحات المأتمية المسيحية .

و لعل الفنان – في رأيي – أنه عندما صور هذه النخلة ، كان يقصد من ورائها أن يقول ، أن هذه الضيعة تعتبر مزرعة مستقلة بذاتها ، و تحقق كل عناصر الاكتفاء لنفسها ؛ حتى أن النخل النادر زراعته هناك ، قد زرع منه المالك واحدة ليس بغرض الربح و الاقتصاد أو جني المحصول منها ، و إنما لهوايته الشخصية و محاولة جمع أغلب الفاكهة و المحاصيل في ضيعته .

و قد عمد الفنان إلى وضع الدار في مركز اللوحة ، و جعل المتنزه يحيط بها حتى يستمتع أهل الدار و سكانها بجمال الطبيعة من حولهم إذا ما نظروا من أية نافذة من نوافذ الدار .

فإذا ما تركنا الدار نفسها ، فسوف يسترعي انتباهنا في نفس هذا الصف الأفقي الأوسط ، صورة رحلة من رحلات الصيد التي اعتاد الملاك أن يقوموا بها في أرجاء ضياعهم الشاسعة ، المترامية الأطراف .

---

*[1]– المنجي النيفر ، المرجع السابق ، ص. ٣٨ .

ففي يمين و يسار الدار، يطالعنا منظر رحلة السيد يوليوس و تبدأ قافلة الرحلة بخادم*[1]، هو عبارة عن "رائد"، بمعنى أنه المرشد أو القائد الذي يوجه سير قافلة الرحلة، فيتقدمهم في المسيرة، و يحمل معه رمحاً طويلاً أو حربةً ليذود بها عن سيده في حالة مهاجمة أي حيوان مفترس لهم، فتكون سلاحه الذي يشهره و هو يسير في حذر و توتر. و يضع الرائد على كتفه الأيسر ما يشبه لفة الحبال، أو لعلها الشبكة التي قد يلقي بها فوق الضحية، فيشل حركتها فترضخ لهم بسهولة. يصاحبه في هذه المهمة مجموعة من كلاب الصيد المدربة المحنكة، و التي تشم رائحة الفريسة من على بعدٍ حتى أننا نرى واحداً منهما و هو يميل برأسه إلى أسفل ليشم رائحة الفريسة فوق العشب. و خلف هذا الرائد و الكلاب، نجد خادماً آخر لعله هو المسئول عن اقتفاء خطوات الكلاب فيتابعها من الوراء، فلا تنشغل في شيء آخر غير عملية الصيد.

و لم يغفل الفنان عن تصوير الفريسة، فنراه و قد صور في الحقل أعلى الكلاب، صورة الصيد هنا آلا و هو أرنب ضعيف لا حول له و لا قوة أمام تلك الكلاب.

و من الناحية الأخرى من الدار، جهة اليسار نستكمل رحلة الصيد و التي يظهر فيها هنا السيد يسير ممتطياً جواداً جميلاً، و يأتي بعده خادماً ثالث يحمل حقيبة بها الزاد*[2]، و الذي سوف يحتاجون إليه في رحلتهم تلك. فإذا ما نظرنا إلى الخادم الأخير، فسوف نجده يرتدي ثوباً طويل الأكمام، و قصيراً يصل إلى الركبة، و قد حمل الزاد في ما يبدو أنها جعبة صغيرة يحملها وراء ظهره.

---

*١- رستوفتزف م.، المرجع السابق، جـ٢، ص. ٢٨٥.

*٢- نفسه.

و إذا ما انتهينا من الصف الأوسط في هذه القطعة الفسيفسائية ، فسوف نصل الآن إلى الصفوف العلوية و السفلية من الصورة ، و هي التي تصور مناظراً من الحياة على الضيعة ، و يحتل كل فصل من فصول السنة واحداً من أركانها الأربعة*[1] .

و بصورة سريعة ، نبدأ بالركن الأيسر العلوي*[2]، حيث نجد فصل الشتاء متمثلاً في رجلٍ يحمل بطتين على قيد الحياة ، و غلامان يجمعان الزيتون ، و امرأة تحمل سلة مملوءة بالزيتون الأسود ، و كل هذا يمثل عائلة أحد المستأجرين *coloni* . و في هذا الجزء نجده ، من ناحية و قد صور فصل الشتاء ، و من ناحية أخرى صور علاقة هذه العائلة بصاحب الضيعة ؛ فهم يحملون ثمار الضيعة إلى سيدة الدار ، و هي تجلس على مقعد ، و تمسك بيدها مروحة في ذاك الجزء من المتنزه الذي يكون حظيرة الدجاج ، و على يمينها يقف ديكاً يختال بجماله ، و أمامه دجاج .

و بالنسبة لسيدة الدار *[3]، زوجة صاحب الضيعة ، فقد اهتم بها الفنان ، فصورها في أعلى الصورة و هي جالسة تستريح وسط الأشجار ، و تحرك مروحتها التي تأخذ شكل العلم الصغير – و الذي ما زال منتشراً حتى الآن في إفريقيا – .

و تذكر بلانشيت أيضاً ، أن حول هذه السيدة يوجد مناظراً تنتمي إلى الفصول المختلفة ، كذلك مشاهد العودة من صيد الفراخ البرية الصغيرة ، بالإضافة إلى مشهد جني الزيتون .

---

*١- رستوفتزف م. ، المرجع السابق ، جـ.٢ ، ص. ٢٨٥ .

*٢- نفسه ، ص. ٢٨٥ -٢٨٦ .

*٣- Blanchet , Adrien ., op.cit. , p. 84

و جنير بندكسر ، أن مشهد الغلامين و هما يقومان بجمع ثمار الزيتون ، هو مشهد له أهميته الواضحة .
فقد كان الزيتون هو أساس الغذاء مع الحبوب الأخرى*[1].
حيث كان السكان يستخدمونه في الاستضاءة ، بتحليله و استعماله في الأدوية ، و تدليك الأبدان و التجميل .
و اشتهرت " إفريقيا الرومانية " بتصدير فواضلها من الزيتون و منتجاته إلى الخارج مما يدل على تقدم زراعتها فيه .
و نري هنا في قطعة فسيفساء السيد يوليوس ، مشهد لكيفية "خض " الشجر لجمع الزيتون *[2]. و عملية " خض " الشجر تختلف عن عملية قطف الزيتون. ففي عملية القطف ، يقوم الغلام أو المزارع بحمل قفة أو سلة ، فيقطف الزيتونة بيده من فرع الشجرة نفسها ، ثم يضع ما يقطفه في السلة التي يحملها معه .
أما عملية " الخض " ، فيقوم فيها المزارع بهز أفرع شجرة الزيتون ، فتتساقط منها الثمار التي اكتمل نضجها ، و مع هذه الرجة البسيطة للأفرع ، تسقط ثمار الزيتون على الأرض ، أسفل الشجرة ، فيقوم الغلمان بعد ذلك بجمع هذه الثمار المتساقطة . و هذا هو ما نراه فعلاً في هذه القطعة حيث صور الفنان ثمار الزيتون و هي تتساقط على الغلامين و حولهما ، فيقومان بجمعها من فوق الأرض ، و حول الشجرة ليضعا ما يجمعاه في سلة صغيرة .
و لما كان هذا الجزء يصور المستأجر - الذي يحمل البطتين -و زوجته - التي تحمل سلة الزيتون - فمعنى ذلك في اعتقادي أن الغلامان المصوران هنا ، هما أولاد المستأجر أيضاً ، و ذلك حتى تكتمل عناصر الصورة الأسرية كلها . فالمستأجر تساعده كل أسرته في حياته تلك مما يوضح لنا الترابط الأسري آن ذاك .

---

*١- المنجي النيفر ، المرجع السابق ، ص. ٣٦ .

*٢- نفسه .

و قبل أن أنتقل إلى الجانب الأيمن من هذا الصف ، أرى أن الفنان قد صور حول سيدة الدار و التي سبقت الإشارة إليها أنها تجلس تستريح و تهز مروحتها ، فقد جعل الفنان من حولها أربع أشجار و كأنهم بمثابة العرش المتوج لها أو العريشة التي تجلس بينها . و قد جعل أيضاً أفرع الأشجار ، كل منها مضمومة على نفسها ، و ذلك حتى لا تطغى على رؤيتنا للسيدة ، و كي لا يجذب منظرها عين المشاهد فيضيع تركيزه عن سيدة الدار .

ننتقل الآن إلى الركن الأيمن من نفس الصف *[1]، و هو الذي يمثل فصل الصيف ، و تظهر فيه عائلة مستأجر آخر تقوم داره المتواضعة في الجزء الخلفي من الصورة ، و أمامها بيت للدجاج: *gallinarium* " عشه " و هذه الدار من النوع المسمى : *Gourbi* , *Mapale* *[2]. أما في الجزء الأمامي من الصورة *[3]، فنرى فيه مستأجراً يرعى قطيعه من الماعز و الضأن ، و يعاونه في هذه المهمة كلبه ، و يمسك في اليد اليسرى ببوق الرعاة .

و على مسافة قريبة ، نجد زوجه أو لعلها ابنته و هي تحمل جدياً إلى مولاتها – و هي نفس السيدة التي سبق و تناولناها مع الجزء الأيسر – .

و أكثر ما يلفت انتباهنا في هذا الركن ، أن الفنان قد أراد أن ينقل لنا نشاطاً آخر من أنشطة الضيعة آلا و هو رعي الأغنام . لقد صور المستأجر جالساً في هدوء و سكينة يراقب أغنامه و قد تركها ترعى بحرية حوله ، و أمسك ببوق الرعاة في يده اليسرى حتى يستخدمه في النداء على أغنامه ، بمعنى أنها إذا بعدت و شردت إحداها عنه و عن بقية القطيع ، استخدم بوقه في النفير و استدعاها ، فتعود إليه طائعة .

---

*١- رستوفتزف م. ، المرجع السابق ، جـ.٢ ، ص. ٢٨٦ .

*٢- الدار من نوع *Gourbi , Mapale* : هي عبارة عن كوخ مستدير مصنوع من الغاب .

*٣- رستوفتزف م. ، المرجع السابق ، جـ.٢ ، ص. ٢٨٦ .

هذا بالإضافة إلى كلبه الأمين الذي يعتبر بمثابة العين الحارسة و الساعد الأيمن لهذا المستأجر ، فهو يعاونه في الحفاظ على الأغنام ، و التي نراها هنا و هي ترعى بحرية و ظهرت إحداها واضحة و هي تأكل الكلأ و الحشائش التي تتناثر حول الأشجار .

أما بالنسبة إلى السيدة التي تحمل جدياً ، فلعلها زوجته أو ابنته . و في اعتقادي أنها زوجة تساعد زوجها في عمله و شئون حياته ، و قد حملت جدياً لتقدمه إلى سيدة الدار ، ربما تقرباً منها و حتى ترضي عنهم .

نصل الآن إلى الصف السفلي من القطعة ، و نلاحظ أنه هنا ينقسم إلى منظرين رئيسيين ؛ الأول و تلعب فيه سيدة الدار الدور الرئيسي ، و الثاني يحتل فيه صاحب الضيعة المركز الأول من اهتمام و عناية الفنان .

في الركن الأيسر من الصف السفلي *[1]، نري فصل الربيع ممثلاً في هذا الجزء . فتقف سيدة الدار أمام كرسي مرتدية ثياباً رشيقة وسط الزهور ، و معها كلبها المدلل في الجزء الخلفي من الصورة . و تقف أمام سيدة الدار ، خادمة – في رأي رستوفتزف – و تمسك بعقد و صندوق للزينة .أيضاً ، نري أمام سيدة الدار غلاماً يضع ثلاث سمكات عند قدميها ، و كأنه يقدمها هدية لها . و خلف السيدة ، يوجد رجلاً ، قد يكون خادماً أو مستأجراً : *colonus* يحمل سلة مملوءة بالزهور .

و إذا نظرنا بعين التمهل لهذا الجزء ، فسوف نلاحظ أولاً منظر سيدة الدار و التي تعتبر هنا هي البطلة و المحور الرئيسي في هذا الركن . و تظهر السيدة و هي تقف وقفة فيها ثبوت و شموخ ، و تبدو عليها فعلاً روح السيطرة و الهيمنة التي تكون عادة من سمات الملاك و ذوي السيطرة ، و الجاه و السلطان . و تنهال عليها الهدايا و التقديمات من الخدم و المستأجرين .

---

*١– رستوفتزف م. ، المرجع السابق ، جـ.٢ ، ص. ٢٨٦ .

و تتضح على ثيابها مظاهر العظمة و الرقي ، و التي نستشفه أيضاً من خلال ذلك الكرسي الفخم الذي كان مخصصاً لجلوسها .
و يبدو أن الفنان قد جعله من الزان و له تنجيد ذو لون بني، ليضفي عليه الفخامة تأكيداً على منزلتها الرفيعة ، كما أنها تقف متكئة على دعامة قصيرة أو عمود تزيد من الشعور بالمهابة و رفعة الشأن . و تحيط الزهور بهذا الكرسي الفخم دلالة على فصل الربيع ، حيث تتفتح الأزهار ، كذلك نرى خلفها شخصاً لعله خادماً أو مستأجراً هو الآخر - مثل بقية المناظر - و معه سلة مملوءة بالزهور و الورود .
و أعتقد أنه مستأجر يزرع هذه الورود و الزهور و قد أعد سلة من أجود الأصناف و الأشكال ، و جاء بها ليقدم هو أيضاً انتاجه هدية لسيدة الدار .
و من ناحية أخرى ، فإن الفتاة أو المرأة الواقفة أمام سيدة الدار ، فإنني لا أعتقد أنها خادمة تقدم لها مجرد عقدٍ ، و إنما أعتقد أنها زوجة المستأجر الذي يحمل سلة الزهور ، و ذلك حتى يكتمل المنظر . و يؤكد رأيي هذا ما سبق و شاهدناه في القسم العلوي من هذه القطعة الفسيفسائية حيث كان يظهر كل مستأجر و معه زوجه تساعده و تقدم معه الهدايا .
أيضاً ، نجد أن ملابس هذه السيدة تشبه إلى حدٍ كبير ملابس زوجة المستأجر التي كانت تحمل سلة الزيتون .
و لعل العقد الذي تحمله في يدها قد تكون قد صنعته من أزهار الفل أو الياسمين لتقدمه هدية لسيدة الدار و معها صندوقاً أيضاً قد يكون لحفظ الحلي أو غيرها .
و يتبقى في هذا الجزء منظر الخادم المنحني على الأرض واضعاً أمام سيدة الدار ثلاث سمكات ، و ربما كان صياداً أحضر لها السمك ، أو لعله خادماً كانت قد أوصته بابتياع الأسماك .
و مع ذلك فتظل هذه الجزئية يكتنفها بعض الغموض و الابهام .

و نصل الآن إلى الركن الباقي و الأخير في هذه القطعة الفسيفسائية و يمثل فصل الخريف *١.

و نري في هذا الجزء سيد الدار و هو جالس تحت الأشجار في بستانه ، بينما أشجاره مثقلة بالثمار الناضجة ، و تسرقد خلفه كرومه الجميلة ، و يسرع مستأجر مخترقاً الحديقة و هو يحمل اثنين من طيور الكراكي في يد ، و في اليد الأخرى بطاقة كتب فيها : *Jul(io) Dom(ino)* ، و يحتمل أن تكون رسالة من مديح أو رقعة . و من ناحية أخرى ، يجيء من الكرم مستأجراً آخر ، يحمل سلة من العنب ، و أرنباً حياً يحتمل أنه اقتنصه منذ لحظات من بين أشجار الكروم *٢.

و عندما نتأمل قليلاً هذا الجزء الأخير المثل لفصل الخريف ، يشد انتباهنا على الفور منظر صاحب الدار و هو جالس في استرخاء و كأنه ملك متوج وسط كرومه و أشجاره التي تشبه عرش الملك . و من حوله الأشجار وارفة الأغصان و محملة بأطيب الثمار و ساعد منظر هذه الأشجار و فاكهتها في اضفاء جوٍ من البهجة و الدفء في المكان . و قد وُضع كرسي السيد على أرض الحديقة ، ثم أضيفت بلاطة مربعة لا يتعدّ ارتفاعها الخمسة عشر سم. – في رأيي – ليضع فوقها قدميه . و قد مد سيد الدار ذراعه اليمني إلى الأمام ليتسلم الرسالة أو البطاقة التي يقدمها له ذلك المستأجر الذي أتى من أمامه . و بالنسبة لهذا المستأجر الأخير ، فنجده يحمل اثنين من طيور الكراكي *grus* ، و هذا معناه أن هذه الطيور كانت تعيش في تلك المنطقة ، و في ولاية إفريقيا بشكلٍ عام ، و قد سبق و عرفنا أنها كانت شائعة و منتشرة في مصر . و يحمل هذا المستأجر أيضاً البطاقة التي كتب عليها *Jul(io) Dom(ino)* أي " إلى السيد يوليوس " .

---

*١– رستوفتزف م. ، المرجع السابق ، جـ.٢ ، ص. ٢٨٦ .

*٢– نفسه .

و كلمة *domino* هي في الأصل : *dominus* بمعنى سيد أو مالك ، و هي هنا بالنسبة إلى الإعراب في حالة الجر أو ما نسميه *dative* ، بمعنى إلى فلان أو ل... فلان .

و أعتقد أن هذا الرجل (المستأجر) إما أنه قد أحضر هذين الطائرين هدية للسيد ، أو أن احداً قد أرسله بهما للسيد يوليوس ، و لهذا أرفق معهما هذه البطاقة .

و خلف صاحب الضيعة ، نري المستأجر الثاني الذي أتي من بين تكعيبات و أشجار الكروم و هي التي نراها في أسفل الصورة ؛ و مبينة هنا في شكل مربعات و بها خطوط متقاطعة ، و تتدلي من بينها عناقيد العنب ، و قد جاء المستأجر حاملاً معه سلة من العنب قطفها من مزارع الكروم هذه ، ليقدم هو أيضاً هدية للسيد يوليوس . و في يده الأخرى يقبض على أرنب حي ، و يبدو أنه كان يمسكه جيداً لأن الأرنب تظهر عليه الرغبة في الفرار من بين يده للعودة مرة أخرى إلى الغابة .

و إذا كان رستوفتزف *[1] يعتقد أن المستأجر قد اقتنص هذا الأرنب منذ لحظات من الكروم ، فإنني لست من رأيه ، و إنما أعتقد أنه قد أحضره معه من داره أو من مزرعته المتواضعة ليقدمه هدية للسيد يوليوس ، فليس من المعقول و هو ذاهب إلى السيد صاحب الضيعة ، و معه أيضاً هذه السلة المليئة بالعنب أن ينشغل في طريقه أو يعطل نفسه باصطياد أرنب صغير.

و أخيراً ، فإن الصف الثالث و الأخير أي المصور أسفل الدار الكبيرة *[2]، يضم مشاهداً متنوعة بدءاً من منظر سيدة الدار التي تهتم بزينتها و اثبات منزلتها الرفيعة وسط ضيعة زوجها . بالإضافة إلى التابلوه الآخر البديع أيضاً و الذي نري فيه سيد الفيلا ، جالساً يتلقي طائرين من نوع الكركي و هما

---

*١- Rostovtzeff, M. " The Social & Economic History of the Roman Empire ", (Oxford , 1957) , Vol.*I* ., p. 528 , plate *LXXIX* .

*٢- Blanchet , Adrien ., op.cit. , p. 84 .

موضوعان على صينية ليقدمه الرجل سواء كان مستأجراً عنده ، أم كان خادماً له *[1].

الدراسة التحليلية للقطعة:

يخيم على هذه القطعة من الفسيفساء بعض النقاط التي ارتأيتُ أن أتتبعها كل على حدة ، و ذلك نظراً لما تعكسه كل نقطة منها من جوهر و موضوع مهم ، و تساعد أيضاً على فهم جوانب الحياة المصورة في هذا العمل الشيق و المميز .

أولاً : الاحساس العام في القطعة . يخيم على المشاهد المختلفة في هذا العمل الاحساس المحلي و ذوق اليوم آن ذاك دون أدنى شك *[2]، بما معناه أنها تعكس طبيعة تلك البلاد ، فأثرت على الفنان و من هنا نجده يصور البيئة بصدق و اخلاص ، فنقل لنا الجو الريفي و الحياة الزراعية في احدي الضياع ، و هو ما يثبت أن الفنان قلما يفلت من أثر البيئة التي ينبت فيها . فجاءت مشاهد القطعة انعكاساً صادقاً ، و معبراً عن الذوق المحلي و الحياة آن ذاك .

ثانياً : تحتوي هذه القطعة من قرطاجة على اشارات و لمحات من أعمال الفصول المختلفة ، فنتعرف بسهولة و يسر على فترات و فصول السنة الأربعة*[3] ، و كان كل ركنٍ من أركان القطعة الأربع يمثل فصلاً كاملاً من فصول العام ، كما كانت تعكس أوجه غامضة للفصول و أشهر السنة ، و تصور أيضاً بعض الحيوانات دون غيرها ، و أنواع أخرى معينة من الفواكه التي تميز كل فصلٍ عن الآخر ، و كأن الفنان الفسيفسائي

---

*١- Blanchet , Adrien ., op.cit. , p. 84 .

*٢- Ibid .

*٣- Ibid , p. 84, 95 .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

هنا قد تأثر بأبيات الشعر*[1] الخاصة بالشاعر العظيم أوفيد*[2].

ثالثاً : اعتمد الفنان على عنصر السيمترية في هذه القطعة ، حيث قسمها إلى ثلاثة صفوف أفقية متساوية ، بما يحقق التوازن في المنظر ، فما على اليمين يقابله منظراً آخر على اليسار ، هذا بالإضافة إلى مركزية اللوحة أي أننا نجد نقطة أو بؤرة في المركز أو الوسط تدور حولها القطعة ، و تنبثق منها بقية المشاهد المحيطة و المتعلقة كلها بحياة الضيعة و صور من أوجه أنشطتها المختلفة .

---

*١- Ovid , Metamorphoses , (I . II.)

*٢- أوفيد : (٤٣ق.م.-١٧م.) "*Publius Ovidius Naso*" ولد أوفيد عام ٤٣ق. م. في بلدة جميلة هي سولمو: *Sulmo* ، و كان ينتمي إلى طبقة الفرسان ، و تلقي تعليمه في روما و أثينا و زار آسيا الصغري و صقلية و قد تزوج أوفيد ثلاث مرات و كان على جانب كبير من الثراء ، و قد وقف وقته على الشعر و الحياة الاجتماعية و بالنسبة إلى مجموعة أشعاره ، فهي كالآتي :-

١- *Amores* شعر غزلي مقسم إلى خمسة كتب (١٦ ق.م.)

٢- *Heroides* خطابات متخيلة كتبتها سيدات إلى أحبائهن .

٣- *Ars Amatoris* أي فن الحب في ثلاثة كتب ، حوالي عام ١ ميلادياً .

٤- *Metamorphoses* أي المسخ و هي عبارة عن خمسة عشر كتاباً في الأساطير .

٥- *Fasti* التقاويم ، و هو عبارة عن تقويم منظوم للأشهر الستة الأولي من السنة الرومانية و أتمه حوالي عام ٨م.

٦- *Tristia* أي رسائل الأحزان إلى أصدقائه دفاعاً عن نفسه و التماساً لتخفيف الحكم .

٧- *Epistulae ex Ponto* رسائل من البحر الأسود .

٨- *Halieutica* عن أسماك البحر الأسود .

للمزيد راجع : - جورج سارتون ، تاريخ العلم ، ترجمة لفيف من العلماء ،(دار المعارف ١٩٧٨) جـ (٦) ص. ١١٧-١٢١ .

- أوفيد ، فن الهوي ، ترجمه و قدم له ثروت عكاشة ، (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٩) ، ص. ٩- ٢١ .

- The Oxford Classical Dictionary ,op.cit. . p. 1084-6

و جدير بالذكر ، أن الفنان في محاولته تحقيق السيمترية ، فشل من ناحية أخرى ، في إيجاد تناسب بين الأشكال المصورة بعضها البعض ؛ فظهرت كل الشخوص بحجم واحد و لم يراعِ هنا ما هو موجود في أمامية الصورة و ما هو في الخلفية بحيث يكون ما في الخلفية أصغر و أقل حجماً مما يظهر أمامنا مباشرةً .

رابعاً : تنقسم الأشخاص المصورة في القطعة إلى ثلاث فئات واضحة للعيان : ١) طبقة مالك الضيعة و زوجته ، ٢) طبقة المستأجرين ، ٣) طبقة الخدم .

١) طبقة أصحاب الضيعة :

و هي الطبقة التي نراها ممثلة هنا في السيد يوليوس ، صاحب الضيعة ، و زوجته سيدة الدار . و أول ما نلاحظه عليهما هو مظاهر الثراء و الرقي في التصوير . كذلك عنصر الراحة الذي يظهر جلياً على مسلكهما ، فقد صورا إما جالسين على كرسي فخم (السيد و زوجته) أم واقفين في عظمة و دلال (مثل وقفة السيدة في الركن الأيمن السفلي ، كذلك منظر السيد ممتطياً جواده الجميل) . و بشكل عام نستشعر فيهما روح القوة و السيادة .

فمنذ القرن الأول الميلادي و القرون التالية له *[1]، تساق أصحاب الضيعات و المنازل الكبيرة إلى أن يصوروا دقائق حياتهم على أرضيات غرف الطعام : *triclinum* أو في حجرات الستقبال : *oecus* ، فظهرت في هذه الأعمال مناظر من الحياة الريفية .

و نحن لا نرى المالك منهمكاً في إدارة ضيعته إنهماكاً تاماً ، و إنما نراه في أكثر الأحيان مشغولاً بصيد الأرانب ، و الغزلان ، و طيور الكراكي في وسط حقوله ، و مراعيه .

أما الأرض نفسها ، فيفلحها المستأجرون أو فلاحون رقيقي الحال .

و أخيراً ، لماذا يتعب المالك نفسه و عنده المستأجر *colonus* ، و المزارع النشط : *agricola bonus* ، و الحصاد : *messor* ؟

---

*١- رستوفتزف ، م. ، المرجع السابق ، جـ. ١ ، ص. ٣٩٧ .

٢) طبقة المستأجرين .

بالنسبة لطبقة المستأجرين ، فنري في كل ركن من الأركان مستأجر *colomus* و معه زوجته . و تبرز هذه الفسيفساء أهمية الدور الذي لعبه هؤلاء المستأجرون في اقتصاديات الضيعة ، فحياة الدار كلها كانت تقوم على جهودهم و ما يقدمونه لصاحب الضيعة *[1].

و بالنسبة إلى موضوع المستأجرين*[2] : *coloni* ، فقد لوحظ أنه منذ القرن الثاني الميلادي ، غلبت طريقة تأجير الأرض إليهم ، و كان عليهم أن يؤدوا إلى المالك نصيباً من محصول الأرض ، كذلك أن يعملوا لصالحه أياماً معدوداتٍ في ضيعته ، و أن يعيروه أيضاً ماشيتهم لمدةٍ معلومة . و كان بعض هؤلاء المستأجرون مواطنون رومان *[3]، و إن كان أكثرهم من سكان القطر الأصليين ، و كانوا يعيشون في قرى تقوم داخل حدود الضيعة على مقربة من المزرعة المركزية الكبرى ، أو في جوار الضيعة و لكن خارج حدودها *[4].

فإذا عدنا إلى المشاهد المصورة في هذه القطعة الفسيفسائية ، فسوف يطالعنا في الأركان الأربعة منظر المستأجر - أو زوجته - و هو يقدم جزءً من محصوله سواء كان ذلك المحصول كروماً ، أم زهوراً ، أم زيتوناً . هذا بالإضافة أيضاً إلى الماشية حتى و لو كانت بجرد عنزة صغيرة ، أو جدياً واحداً ، أو طائراً من طيور الكراكي . و يقدم المستأجر هذه الأشياء إلى السيد أو زوجته المثلين في القطعة .

---

*١- رستوفتزف ، م. ، المرجع السابق ، جـ. ٢ ، ص. ٢٨٦ .

*٢- رستوفتزف ، م. ، المرجع السابق ، جـ. ١ ، ص. ٣٩٧ .

*٣- نفسه .

*٤- مع ملاحظة أن أجرة الأرض كانت تدفع إلى ملتزمي الضيعة ، و يعرفون باسم: *conductores* و كان هؤلاء الملتزمون يستأجرون في الوقت نفسه من الملاك تلك القطع التي لم تؤجر إلى المستأجرين *coloni* و يحتمل أن الملتزمين قد استخدموا الرقيق في فلاحة تلك الأراضي ، و من المؤكد أنهم استعانوا بالأجراء ، و بما يؤديه مستأجرو الضيعة من عمل قسري *operae* .
للمزيد راجع : رستوفتزف ، م. ، المرجع السابق ، جـ. ١ ، ص. ٣٩٧ .

٣) طبقة الخدم :

و هي الطبقة التي نراها هنا متمثلة في هؤلاء الخدم الذين يحيطون بصاحب الضيعة ، و هو ممتطياً جواده في رحلة الصيد . و من الواضح أن مهمتهم هنا كانت تتلخص في مرافقة سيدهم في الرحلة ، و توفير كافة المساعدات و الخدمات من أجل جعل رحلته سهلة و موفقة ، فنري واحداً منهم يحمل الزاد و المؤون ، و يسير خلف سيده ليكون رهن اشارته إذا احتاج إلى جرعة ماء أو تمرة يأكلها . و هناك خادمان آخران يسيران أمام الجواد و هما اللذان يقومان فعلاً بعملية الصيد نفسها ، فها هو واحداً منهم يحمل حربة ليصيد بها ، بل أننا نري فعلاً الفريسة في الغابة . و اعتقد أن هؤلاء الخدم الذين ظهروا مع السيد صاحب الضيعة، على يمين و يسار جواده ، كانوا مختصين فقط بالخروج معه في رحلاته الخاصة بالصيد .

أما بالنسبة إلى المرأة التي تقدم القلادة لصاحبة الدار ، فقد سبق و أوضحت أنني لست من رأي رستوفتزف القائل أنها خادمة تقدم حلياً لسيدتها *[١]- و الله أعلم - .

خامساً : منظر الأشخاص بشكل عام ؛ يتميز هؤلاء بالقامة المتوسطة الطول ، و إن كانوا يميلون إلى الشكل القصير بسبب الخطوط المستديرة التي تخيم عليهم . فإذا بدأنا بالوجه ، نجده مستديراً ، كذلك العيون ، و قد إلتف الشعر حول الوجه و كأنه خوذة أو قبعة تحيط باستدارتة. أما الجسم ، فكما سبقت الاشارة ، يبدو عليه القصر و السبب في ذلك هو خطوطه المستديرة و التي ساعدت على أن يميل إلى حدٍ ما إلى الامتلاء دون السمنة . فبالنسبة إلى النسوة ، نلاحظ الانسيابية في شكل أجسامهن ، في حين نري العضلات المفتولة على الرجال ، و بخاصة الخادم الذي يحمل الحربة من أجل عملية الصيد .

---

*١- راجع ص. ٢٥٠ من هذا البحث

سادساً : شكل الملابس التي يرتديها الأشخاص المصورون في هذه القطعة ، و تتميز بالثراء و التنوع الواضح ، كلٍ حسب مكانته و عمله . كما أنها تختلف باختلاف نوع القماش أيضاً :

١) طبقة أصحاب الضيعة :

تتمثل هذه الطبقة في كل من صاحب الضيعة : السيد جوليوس ، و زوجته سيدة الدار .

فبالنسبة إلى السيد ، فنحن نراه في مشهدين ، مرة و هو راكباً فوق صهوة جواده ، و مرة أخرى في فصل الخريف ، جالساً على كرسي فخم . و في كلا المشهدين يبدو أنه كان يرتدي عباءة لونها بيج فاتح ، و يبدو على منظره و هو جالس فوق الكرسي ، أنها كانت تتميز بالثنايا العديدة الغزيرة التي انسدلت حتى غطت أقدامه، بالإضافة إلى نعومة قماشها .

أما بالنسبة إلى ملابسه التي يرتديها و هو فوق الحصان ، فيبدو أنه كان يرتدي هنا رداءً و فوقه ما يشبه الكاب ، و نعتمد في وجهة النظر هذه على منظر الرداء نفسه بخاصة عند الأكتاف حيث نجد استدارة واضحة تحيط بالصدر ، و لعلها كانت ملابس الصيد المعتادة .

و من ناحية أخري ، نجد سيدة الدار و قد ظهرت هي أيضاً في مشهدين ؛ الأول منهما و هي تجلس في مكان ما وسط بين فصلي الصيف و الشتاء في القسم العلوي ، و الثاني و هي واقفة ضمن منظر فصل الربيع و قد استندت على دعامة متوسطة الارتفاع ، و ذلك في القسم الثالث السفلي .

ففي المشهد الأول ، نراها بصورة مبهمة بعض الشيء حيث كانت تجلس فوق مخفة و تشعر بالحر مما جعلها تستخدم مروحة صغيرة ، و كانت ترتدي ثوباً عاري الأكتاف لونه بيج فاتح و له أكمام طويلة . و لعل ما يثير الدهشة في نفس المشاهد ، هو كون فستانها شفاف ، يكشف عن مفاتن صدرها بوضوح و دونما خجل أو تستر ، و ربما كان ذلك سمةً تميز فساتين علية القوم ، و لعله كان من قماش الكتان الخفيف .

فهذا هو ما سوف نراه مرة أخرى في المشهد الثاني لها و هي واقفة بين أزهار الربيع و الورد البديع .
فإذا تناولنا منظرها هنا ، فسوف نلاحظ مرة ثانية ثوبها الشفاف الذي يكشف عن مفاتن جسدها أكثر مما يستر ، و يتميز باللون البيج الفاتح . و على ما يبدو فالفستان طويل يصل إلى الأرض و له أكمام طويلة يزينها عند الرسغ شريطاً زخرفياً بني اللون ، أو لعلها كانت حلياً، و أساور ترتديها سيدة الدار في كل يد . كما نجد فتحة مستديرة للرقبة و يزين جيدها عقداً جميلاً . و قد وقفت السيدة في دلال و كبرياء في آنٍ واحد ؛ حيث يبدو عليها الدلال و الغنج من خلال هذه الوقفة و هي تستند على دعامة لا يزيد ارتفاعها عن المتر أو المتر و ربع ، و قد وضعت قدماً أمام الأخرى . ..
و من ناحية أخرى يبدو عليها أيضا الكبرياء و ذلك من خلال وقفتها و هي تستقبل الهدايا المختلفة من المستأجرين و زوجاتهم .
و قد زينت السيدة شعرها المعقوف إلى الوراء خلف رقبتها ، حيث وضعت عليه تاجاً : *diadem , corona* فظهر جميلاً و وقوراً .

٢) طبقة المستأجرين :

هي الطبقة التي نراها بكثرة في هذه القطعة . فنجد مجموعة من المستأجرين الرجال و معهم زوجاتهم تساعدهم في أمور معيشتهم . فبالنسبة إلى المستأجرين الرجال ، نجدهم يرتدون زياً واحداً تقريباً ، حيث نراهم يضعون ثوباً قصيراً لا يكاد يصل إلى ركابهم ، و لونه بني فاتح يميل إلى البيج .
و للأسف لا يوجد سوي اثنين فقط من المستأجرين الذين تظهر ملابسهم واضحة في القطعة . الأول منهما هو المستأجر المصور في فصل الشتاء ، لذلك فسوف نلاحظ تأثير الجو البارد عليه ، فقد وضع فوق ملابسه كاباً يدفئه من برد الشتاء القارص .
و زيه في الأصل قصيراً يكشف عن سيقانه القوية ، و له أكماماً قصيرة أيضاً ، و قد ارتدي فوقه الكاب كما سبق القول .

هـذا الكـاب الذي عقـده أمـام عنقـه ، كـان يتطـاير مـن خلفـه بفعـل الريـاح القـوية ، و قـد اضـفى عليـه فخـامة و عظمـة .
أمـا بالنسـبة إلـى مـا يرتـديه فـي قـدميه ، فيبـدو أنـه كـان ينتعـل صـندلا أو حـذاءً بسـيطاً .
المسـتأجر الثـاني هـو ذلك الذي نـراه فـي فصـل الخـريف حـاملاً سـلة عنـب فـوق رأسـه و يمسـك بأرنـبٍ صـغير فـي يـده الأخـرى .
و نـري مـلابس هـذا المسـتأجر واضـحة أمامنـا ، حيـث نـراه يرتـدي الثـوب البيـج القصـير و لـه فتحـة واسـعة للصـدر بشـكل ٧ مـع حـزام يلتـف أسـفل الخصـر ببوصـات ، و لعـل الرداء مـن قمـاش الكتـان .
أمـا بالنسـبة إلـى زوجـات المسـتأجرين ، فهـن يرتـدين زيـاً لـه موديـلاً موحـداً ، و هـو عبـارة عـن فسـتان بيـج طـويل يصـل إلـى الأرض مـع صـدر مـربع الشـكل و شـريطين عـريضين يمتـدان مـن عنـد الكتفيـن مـروراً بالوسـط لينسـدلا بعـد ذلـك بطـول الفسـتان . و هـذا هـو مـا شـاهدناه علـى زوجـة المسـتأجر فـي فصـل الشـتاء ، ثـم علـى تـلك المـرأة المصـورة فـي فصـل الربيـع و هـي تقـدم قـلادة إلـى سـيدة الـدار .
و هـذه المـرأة الأخيـرة يلفـت انتباهنـا فيهـا شـعرها الأشـقر الجميـل الذي يصـل إلـى أكتافهـا مـع قصـة علـى الجبهـة .

٣) طبقـة الخـدم :

نصـل الآن إلـى الطبقـة الثـالثة و الأخيـرة فـي هـذه القطعـة و هـي طبقـة الخـدم ، حيـث نجـد فـي ملابسـهم اختـلافاً واضـحاً و مميـزاً عـن الطبقـات الأخـرى . الخـادم الأول الـذي نـراه بوضـوح ، يرتـدي ثـوباً بنـي اللـون يغطـي بـه عـورته فقـط ، و يظهـر مـن تحتـه مـا يشـبه اللبـاس ذو اللـون الأبيـض ، بينمـا تـرك صـدره عـارياً ، و تتضـح عليـه مـلامح الخشـونة و الصـلابة ، مـن خـلال الصـدر العـاري و العضـلات المفتـولة . و نلاحـظ أيضـاً شـعره المجعـد الـذي يلتـف حـول رأسـه بطـريقة تـزيده خشـونة ، و تـدلل علـى طبقتـه .

أمـا حـذاءه ، فهـو عبـارة عـن جـزمة " بـوت " ، أي حـذاءً طـويلاً أسـود اللـون يصـل إلـى ركبتيـه ، و لعـل السـبب فـي ذلك عـن العمـل الشـاق و الوعـر الذي يقـوم بـه الخـدم ، و مـن هنـا لـزم أن يرتـدوا مـا يحمـي لهـم سـيقانهم .
و نفـس هـذا الحـذاء هـو مـا رأينـاه علـى الخـادم الآخـر ، فـي الصـف الأوسـط أيضـاً ، و كـان هـذا الأخيـر هـو حـامل الـزاد ، و يرتـدي نفـس الحـذاء السـالف الذكـر ، مـع ثـوب مختـلف ليـس مـن حيـث طـوله القصـير ، و إنمـا مـن خـلال لونـه الأبيـض ، و كـذلك مـوديله . فهـذا الثـوب الأخيـر عبـارة عـن ثـوب مـن قمـاش الكتـان لـه رقبـة مسـديرة بسـيطة ، و أكمـام طـويلة تصـل إلـى الرسـغين . مـع حـزام أسـفل الخصـر بقليـل . و يتميـز هـذا الثـوب الأخيـر بـروح التواضـع و البسـاطة ، و يـدل علـى فقـر صـاحبه و تـواضع مكانتـه.
و قبـل أن نتطـرق إلـى أمـر جـديد ، لـزم التنـويه إلـى أن الغلاميـن المصـورين يلتقطـون الزيتـون فـي فصـل الشـتاء ، كـانت ملابسـهم متواضـعة و يبـدو أنهـا كـانت مثـل ملابـس المسـتأجرين ، و لكـن لونهـا كـان أبيـضاً و كـانت مـن قمـاش الكتـان - و الله أعلم - .
سابعاً : الحيـوانات المختلفـة التـي رأيناهـا فـي أجـزاء القطعـة .
(١) حيـوان الكـلب : و يبـدو أنـه كـان يلعـب دوراً كبيـراً فـي حيـاة أهـل الضـياع آن ذاك سـواء بالنسـبة إلـى عليـة القـوم ؛ فقـد رأينـا الكلـب المـدلل يظهـر مـع سـيدة الـدار .
ثـم رأينـاه مـرة ثانيـة مـع المسـتأجر فـي فصـل الصـيف يحـرس لـه أغنامـه و قطيعـه . و أخيـراً ، رأينـاه مـرة ثالثـة فـي رحلـة الصـيد التـي يقـوم بهـا صـاحب الضـيعة ، فظهـر مـع الخـادم ذي الحربـة و كـان عـددهم حـوالي ثلاثـة و هـم يجوبـون بأنوفهـم الأرض بحثـاً عـن أي أثـر للفريسـة .
(٢) الحصـان : و قـد رأينـاه مـع صـاحب الـدار ، و كـان يسـتخدم فـي رحلـة الصـيد ، و قـد بـدا هنـا أبيـض اللـون مزركشـاً ، و تظهـر عليـه الحركـة الرشـيقة و كأنـه يتراقـص علـى أنغـام موسـيقى لطبيعـة .

فالملاحظ على مظهره هنا أنه يتهدل برقة ، و كأنه ليس مشغولاً مع سيده في رحلة الصيد .

(٣) حيوانات المزرعة : عديدة هي حيوانات المزرعة التي رأيناها بالقطعة . فبالنسبة إلى الطيور ؛ فقد ظهرت منها مجموعة كبيرة و متنوعة سواء الديك ، أم البط ، أم الدجاج ، أم الكتاكيت ، كل ذلك يؤكد كيف كان السكان يحققون الاكتفاء الذاتي من الطيور كي توفي احتياجاتهم .

أما بالنسبة إلى الماعز و الأغنام ، فقد شاهدناها و هي تبرعى حول المستأجر الخاص بفصل الصيف ، و تظهر عنزة صغيرة بوضوح مع زوجته التي تحملها لتقدمها كهدية ، بالإضافة إلى عنزة أخرى تقترب من شجرة .

(٤) الأرنب : تعددت الأغراض التي احتاج فيها الانسان إلى الأرنب . فقد رأيناه مرة كفريسة يسعى المالك و أتباعه و كلابه ورائها لصيدها ، و تارة أخرى كهدية يقدمها أحد المستأجرين إلى سيد الضيعة ربما لتزين مائدته في ذلك اليوم .

(٥) الأسماك : إن وضع الأسماك أمام زوجة صاحب الضيعة كهدية ، لهو أمر بالغ الأهمية و له مدلولات هامة ، فهذا معناه أنهم في هذه الضيعة قريبون من البحر - لممارسة عملية الصيد - أو على الأقل يصطادون الأسماك من جدول مائي قريب .

ثامناً : عنصر الطبيعة الجميلة ، و التي تتضح مظاهرها من خلال تنوع الأشجار المصورة ؛ فرأينا أشجار الفاكهة المثمرة مثل الكروم ، ثم أشجار الزيتون ، و شاهدنا أيضاً الأزهار الجميلة و الورود المصاحبة لفصل الربيع . و من الأشياء الجديرة بالذكر ، تواجد النخلة التي ظهرت على استحياء من خلف مبنى الضيعة الكبيرة ، فلم تكن أشجار النخيل*[1] منتشرة و مألوفة بكثرة في هذه الولاية ، مثل أشجار الزيتون مثلاً و التي كانت بمثابة عنواناً لأفريقيا البروقنصلية .

---

*١- للمزيد راجع : المنجي النيفر ، المرجع السابق ، ص. ٣٨

و قد كان تنوع الأحجار المستخدمة في الأشجار و عناصر الطبيعة المختلفة أثره في إشاعة جو جميلا من الحياة في هذه القطعة . و هكذا شاهدنا منتوجات المزرعة الأساسية خلال الفصول الأربعة*

إن قطعة فسيفساء ضيعة يوليوس*[2]، تنضح أهميتها من الوجهة الاقتصادية ، و ذلك لأنها تريا كيف كان الحال بالنسبة إلى الزراعة في تلك الضياع الكبيرة ، حيث لم تكن بأية حال في تقهقر أو اضمحلال .
و بينما تترك إنتاج الحبوب إلى المستأجرين : *coloni* ؛ نجد أنه قد تركزت فروع الزراعة الأكثر ربحاً و تقدماً حول المنزل الذي يحتل وسط الضيعة - إنتاج النبيذ و زيت الزيتون - و تربية الماشية و الدواجن ، و من المحتمل أيضاً زراعة الفواكه و الخضراوات . و في الأزمنة الأولى ، كان ملاك الضياع يقطنون المدن ، أما بعد ذلك فيتبين من الصور أنهم كانوا يسكنون في ضياعهم و يعيشون عيشة السادة الحقيقيين في الريف ، يصيدون ، و يتصرفون على أعمال الزراعة و يقومون بواجب الحماية نحو المستأجرين . فيقرأون ، و يستضيفون العلماء و الفلاسفة ، و علماء فقه اللغة . و نستطيع أن نلخص في كلمات بسيطة و معبرة أن عمل مسائل الضيعة (من خلال ملاحظتنا لعناصرها المختلفة المصورة أمامنا) كان عبارة عن تسلم ما يدفعه المستأجرون و أكثره دفعات عينية .

و أخيراً ، فإن هذه القطعة معبرة و أصيلة تعكس حياة فئات مختلفة في فترة معينة ، فهي ليست مجرد قطعة فسيفساء كان الغرض منها هو الزخرفة ، و لكنها تحولت مع الوقت إلى عمل ينبض بالحياة في زمن محدد .

---

*1- للمزيد راجع : المنجي النيفر ، المرجع السابق ، ص. ١٢٥ .

*2- رستوفتزف .م. ، المرجع السابق ، الجزء الثاني ، الفصل ١٢ ، هامش ٦ ، ص. ٨٥٦ .

و في ظل هذه الظروف كان لابد أن نتغاضى عن بعض النقاط الفنية مثل عدم مراعاة الفنان لعامل المنظور فظهرت كل الموضوعات المصورة بحجم واحد دون الاهتمام بالموجود في الخلفية ، و لكن يتسع له تلك الصورة الدقيقة التي حاول أن يقدمها لنا عن حياة الضيعة بكل جوانبها سواء في ذلك ، المالك ، أم المستأجر ، أم الخدم ، و لم ينسَ في كل ذلك المرأة نصف المجتمع .

﴿ ٢ ﴾ فسيفساء طبرقة :

هي عبارة عن تبلات سرحات فسيفسائية كانت تو تسح قاعة ذات تبلاث حنيات ، و هذه القطع محفوظة بمتحف باردو تحت أرقام : A 25 - A 26 - A 27 و تؤرخ بأواخر القرن الثالث ، أو أوئل القرن الرابع الميلادي *[١].

القطعة الأولى A 25 تعكس مسكن أحد كبار المزارعين و حديقته .

القطعة الثانية A 26 تصور غازلة صوف تحرس قطيعاً و هي جالسة على مقربةٍ من مبنى الاسطبل .

القطعة الثالثة A 27 تصور جرناً و مخازن و غرف وسط أشجار الكروم و الزيتون .

و تعتبر هذه القطع خير مثال على المنازل الريفية التي كانت منتشرة في منطقة شمال إفريقيا في القرون الأولى الميلادية *[٢].

و قد كانت هذه المنازل و الدور الريفية موجودة بطول الساحل المطل على البحر المتوسط *[٣].

و قد عثر على هذه القطع الفسيفسائية*[٤] في أطلال تريفونيوم *trifolium* *[٥] و كونت جزءً من دار كبيرة متطرفة بالقرب من مدينة طبرقة *[٦] .

---

*١- المنجي النيفر ، المرجع السابق ، ص. ١٢٦ لوحة ٩ .

*٢- Ward-Perkins . J.. op.cit , p. 237.246,249 , plate 291

*٣- راجع نفس هذا الفصل ص. ٢٤١ .

*٤- رستوفتزف ، م. ، المرجع السابق ، جـ. ٢ ، ص. ٢٣٠ ، لوحة ٦٣ .

*٥- كلمة تريفوليوم هي كلمة لاتينية *trifolium* يعتقد رستوفتزف أنها قد تكون غرفة طعام كبيرة، أما معنى الكلمة بالقاموس اللاتيني فتقول أنها تعني " ربة البرسيم " = shamrock .

راجع : Wilson . Alastair . " Latin Dictionary " , (Great Britain . 1st.ed.,1965 . 8th impression . 1986) . p. 122 " trifolium "

*٦- طبرقة : هي عبارة عن مدينة تونسية تقع في شمال غرب تونس على ساحل البحر المتوسط

و سوف نستعرض هذه القطع الفسيفسائية كل واحدة منها على حدة و إن كانت في المجمل العام تعتبر مثالاً واحداً عن الحياة الريفية في إفريقيا القنصلية ، و عن الضياع و الدور و ما يرتبط بها من أنشطة مختلفة .

و من هنا كان منظر هذه الدار المصورة ليس بالأمر المستغرب ، فقد كانت المساكن تظهر دائماً في شكل حصون متينة وسط حدائق كبيرة محاطة ببعض البناءات الأخرى كالاصطبل ، و بيت خزن المؤونة ، و هو ما سوف نراه من خلال هذه الأمثلة الثلاثة اللاحقة *[1].

[أ] مسكن أحد كبار المزارعين :

يعكس هذا المثال منظراً لمسكن أحد كبار المزارعين وسط حديقة غناء جميلة ، مليئة بالطيور المختلفة و الأشجار المثمرة . [صورة ٦٥]
و يؤرخ هذا المثال بأواخر القرن الثالث ، أو أوائل القرن الرابع الميلادي ، و هو محفوظ بمتحف باردو تحت رقم A 25 *[2].

الوصف التفصيلي للقطعة :

تصور هذه القطعة الفسيفسائية مسكن احد كبار المزارعين ، و قد اعتمد الفنان على مركزية العمل ، بمعنى أنه قد وضع الدار عصب الحياة هنا في وسط القطعة ، ثم أحاطها بالأشجار البديعة ، و الأزهار الجميلة ، و النباتات الخضراء ، و لم ينسَ في ذلك عنصر الطيور ذات الألوان الزاهية التي أضافت رونقاً و حيوية على المنظر .

---

*١- المنجي النيفر ، المرجع السابق ، ص. ٣٢

*٢- نفسه ، ص. ١٢٦ لوحة ٩ .

و قد كان هذا المثال الذي أمامنا هو الذي يزين الحنية أو " الورقة " الوسطى في مبنى التريفوليوم ، و هو يبين الجزء المخصص للسكنى من خلال دار كبيرة أحيطت بمتنزه مترف ، و حدائق زهور : παράδεῖσος مملوءة بطيور : ὄρνις مختلفة سواء كانت متوحشة ، أم مستأنسة *[1].

نبدأ بالعنصر الأهم هنا ، آلا و هو الدار نفسها ، فهي عبارة عن حصن حصين ، و تتكون - كما نري من خلال الصورة - من أكثر من طابق . و يسيطر عليها عنصر السيمترية الواضح من وجود برج في كل جانب .

فإذا بدأنا أولاً بالمدخل ، نجده مدخلاً كبيراً له سقف مستدير و للمدخل بباب مكون من ضلفتين ، و يزين هذا المدخل زخارف بيضاء تبدأ من الأرض حتى تصل على الجانب الثاني على الأرض أيضاً . و لعلها كانت طريقة في رص أحجار بيضاء لتضفي على الباب القبوي المستدير قوة و جمالاً في نفس الوقت . و من خلال هذا المدخل ، يمر الزائر على الطابق الأرضي ، و الذي نراه أمامنا يحتوي على خمس نوافذ مربعة الشكل و لها هي أيضاً ضلفتان من الزجاج .

و أغلب الظن أن كل نافذة من هؤلاء الخمسة ،كانت تخص حجرة واحدة ، و ربما كانت مثل حجرات منزل السيد يوليوس التي كانت تستخدم في أغراض النوم *[2].

و على الجانب الثاني من هذا الصف من النوافذ ، نجد ما يشبه الكوخ أو الكشك الصغير ، و نراه له باب مستطيل كبير ، و يعلوه على مسافة صغيرة ثلاث فتحات صغيرة ، لعلها كانت تستخدم للتهوية ، و إنارة المكان ؛ و ربما كان هذا الكوخ يستخدم في تخزين بعض منتجات المزرعة .

---

*١- رستوفتزف م. ، المرجع السابق ، جـ. ٢ ، ص. ٢٣٠ .

*٢- راجع المثال السابق " فسيفساء ضيعة يوليوس " .

و بالنسبة لهذا الكشك الصغير ، فله أهمية عظمى - من وجهة نظري – إذ أن ما يلفت إنتباهنا إليه هو ليس فقط سقفه الجمالوني الشكل ، و إنما كونه مغطى بسقف عبارة عن شقفات من الفخار و ذلك لأننا نرى هذه القطع و الشقفات ذات لون ضوبي مميز .

و ما نستشفه هنا ، هو أنهم في ذلك الوقت كانوا يعرفون طريقة تغطية الأسطح و الأسقف بالشقفات الفخارية نظراً لما عرف عنها من تحمل لسقوط المياه و بخاصة مياه الأمطار ، و كونها تمنع تسرب المياه ، و هذا أيضاً دليل على خوفهم على ما يوضع في هذا الكشك ، و رغبتهم في المحافظة عليه من أي سوء ، أو عوامل قد تصيبه بالتلف .

فإذا ما تركنا هذا الجزء الأمامي كله ، نصل إلى البرجين الخلفيين . و أغلب الظن ، أنه يوجد بينهما فناءً واسعاً و عريضاً تطل عليه تلك الباكيات أو الرواق الذي نراه في مواجهتنا ، و يربط بين هذين البرجين .

فبالنسبة إلى الفناء ، فكان هو صحن الدار و يساعد على دخول الضوء إلى أطراف المنزل المختلفة . و نري هنا تلك العقود التي تطل عليه ، و لعلها تقع أمام مجموعة أخرى من الحجرات . أما البرجان ، فهما متشابهان في الشكل و الطراز ، و وجود واحد على اليمين ، و آخر على اليسار ، كان رغبة من الفنان في الحفاظ على السيمترية في اللوحة .

و كل برج منهما يغطيه سقف مختلف عن السقف السابق الذكر ، الذي يغطي الكشك ، فالسقف هنا في البرجين يأخذ شكلاً مخروطياً و له سن مدبب ، و يغطيه أيضاً شقفات . إلا أنها لونها بيج فاتح مما يبين أنها ربما كانت من مادة أخرى غير الفخار ، كما أن لكل برج باب مستطيل يعلوه نافذتان مربعتان ، بالإضافة إلى نافذتين أخرتين في الجوانب و هو سقف مستدير ، عقدي الشكل .

و إذا ما تركنا هذه الدار و التي تشبه القلعة الحصينة ببرجيها المرتفعين ، نصل إلى ذلك المتنزه جميل . و سنك حديقة المزهرة παράδεῖσος المليئة ببديع الطيور و الأشجار المثمرة *١.

أولاً الأشجار المصورة ، عبارة عن ثلاث شجرات كبيرة غنية بالأوراق الخضراء البديعة و الأغصان الوارفة . و قد وزعت هذه الشجرات الثلاثة ، بحيث نجد واحدة على يمين الدار ، و أخرى على يسارها ، بينما الثالثة و الأخيرة تقع خلف الدار ، و مع ذلك فنراها بوضوح و هي بنفس حجم الاثنين الأخرتين دون اختلاف ، و ذلك لأن الفسيفسائي لم يهتم بمراعاة عامل الخلفية و النسب بحيث يكون ما بالخلفية أصغر حجماً مما هو موجود في أمامية العمل .و يبدو أن اثنتين من هذه الأشجار من نوع واحد إذ أن أوراقها متشابهة إلى حد كبير و هما الشجرة الموجودة خلف الدار ، و تلك التي نراها على اليسار .

أما الشجرة التي على اليمين فهي مختلفة في شكل أوراقها .

و بالنسبة إلى النباتات و الأزهار المنتشرة في القطعة حول الدار ، فهي جميلة و ذات ألوان نضرة ، يغلب عليها اللون البرتقالي و الأخضر بدرجاته .

فإذا نظرنا الآن إلى الطيور ، فسوف نلاحظ أن الفنان اعتمد عند تصويرها على عامل السيمترية بشكل جاد و أساسي ؛ بمعنى أنه لا يظهر طائر على اليمين ، إلا و لابد أن يقابله آخر على اليسار . و من هنا يحفظ التوازن في اللوحة الفسيفسائية .ففي الشريط السفلي ، و أقصد به جزء من الحديقة أمام الدار ، نري فيه أوزة *cycnus* بيضاء اللون ، واحدة على اليمين و الثانية على اليسار . و بجوارها بطة *anas* من كل جانب .

---

*١ - رستوفتزف م. ، المرجع السابق ، جـ. ٢ ، ص. ٢٣٠

أمـــا بجـــوار الشـــجرة اليمنـــى و الأخـــرى الســـفلي ، فنجـــد أســـفل كـــل منهمـــا طـــائران أحـــدهما يبـــدو أنـــه اهـــدهد أو لعلـــه صـــائر القُـــبّرة : alauda ، و الأخـــر لعلهـــا فـــرخة : gallina أو حمـــامة .

و يبـــدو علـــى هـــذين الطـــائرين ، أن لكـــلٍ منهمـــا أجنحـــة جميلـــة ذات ريـــش ألـــوانه بـــديعة . أمـــا علـــى الشـــجرة الثـــالثة و الأخيـــرة ، المـــوجودة خـــلف الـــدار ، فقـــد حـــط عليهـــا طـــائران صـــغيران : avis .

و قياســـاً علـــى شـــهرة تـــلك المنطقـــة و أقصـــد بهـــا إفريقيـــة القنصـــلية (تونـــس) ، بزراعـــة الزيتـــون و بالنظـــر إلـــى منظـــر الأشـــجار نفســـها المصـــورة ، فإننـــي أعتقـــد أن هـــذه الأشـــجار الموجـــودة هنـــا هـــي أشـــجار الزيتـــون .

و بصـــفة عـــامة تتضـــح بـــراعة الفنـــان فـــي تصـــويره هـــذه الطيـــور المختلفـــة الأشـــكال و الأنـــواع . و قـــد اســـتخدم ألـــوان متعـــددة لريـــش و أجنحـــة هـــذه الطيـــور ممـــا جعلهـــا تضـــفي الحيـــوية و الجمـــال علـــى المنظـــر .

و أخيـــراً ، فهـــذه القطعـــة البســـيطة تعكـــس حيـــاة يبـــدو أنهـــا كـــانت حيـــاة ريفيـــة فـــي ضـــيعة كبيـــرة ، و كـــانت تتميـــز بالهـــدوء و الألفـــة و هـــو مـــا نســـتشعره مـــن خـــلال كـــل جـــزء فـــي القطعـــة .

و علـــى الرغـــم مـــن نقـــاط الجمـــال و براعـــة الألـــوان التـــي تحتســـب للفنـــان ، فـــإن ذلك لا يشـــفع لـــه فـــي أنـــه لـــم ينجـــح فـــي تحقيـــق عـــامل المنظـــور ، فظهـــرت كـــل الأشـــياء بحجـــم واحـــد يتســـاوى فـــي ذلك حجـــم البطـــة مـــع حجـــم الكشـــك أو احـــد الأبـــراج ، دون مـــراعاة لمـــا هـــو مـــوجود فـــي الأمـــام أو فـــي الخلفيـــة . . .

[ب] فسيفساء غازلة الصوف :

هذه القطعة من الفسيفساء محفوظة بمتحف باردو تحت رقم : A 26 ، و تؤرخ بأواخر القرن الثالث ، أو أوائل القرن الرابع ميلادياً *[1]. و قد كانت هذه القطعة ضمن القطع الفسيفسائية الأربع التي عثر عليها في أطلال التريفوليوم بالقرب من طبرقة . و على الرغم من كون القطعة قد لحق بها بعض الضرر و اختفى منها جزء لا يستهان به ، إلا أنها مع ذلك لها أهميتها الملحوظة .[صورة ٦٦]

الوصف التفصيلي للقطعة :

تصور هذه القطعة غازلة صوف تحرس قطيعاً ، و نرى أيضاً زراعة دوالي الكروم بين أشجار الزيتون *[2].
و لعل موسم قطف العنب لم يكن قد حان بعد ؛ و هذا هو السبب في كوننا لم نرَ أي أثر لجامعي ثمار الكروم من على الأشجار .
و بصفة عامة ، نشاهد في مقدمة هذه القطعة الفسيفسائية ، هذه المرأة و التي تغزل الصوف ، و هي تجلس لتحرس قطيعاً من الخرفان ، و في اللوحة نجد بناءات المزرعة المختلفة من اصطبلات و مخازن ، بالإضافة إلى منظر زياتين و حدائق الكروم الموجودة في أقصى الصورة *[3].
و هذه الصورة، هي احدى القطع الجانبية التي زينت حنايا التريفوليوم *[4].

---

*١– المنجي النيفر ، المرجع السابق ، ص. ١٢٦ ، اللوحة رقم١١ موجودة في ص. ٣٧ .

*٢– نفسه ، ص. ٣٦ .

*٣– نفسه ، ص. ١٢٦ .

*٤– رستوفتزف م. ، المرجع السابق ، جـ. ٢ ، ص. ٢٣٠ لوحة ٦٣ (جـ).

و مـــن خـــلال هـــذا العمـــل الذي يصـــور مبانـــي المزرعـــة ، نـــري اسـطبلاً كبيـراً ، و فخمـــاً بنـــي وســـط أشـــجار الزيتـــون *Olea* و الكـــروم*[1] . *vins* *vinea* ، و فـــي الخـــلف تظهـــر تـــلال بهـــا طيـــور الحجـــل .

أمـــا فـــي الجـــزء الأمامـــي ، فكمـــا ســـبقت الإشـــارة ، تجلـــس راعيـــة تحـــت شـــجرة مـــن الحـــور ، تغـــزل و تحـــرس غنمـــاً ترعـــى وســـط الأشـــجار ؛ و بالقـــرب مـــن الاســـطبل يقفـــز حصـــاناً جميـــلاً *equus* .

كـــانت هـــذه نظـــرة شـــاملة علـــى مكـــونات القطعـــة بشـــكل عـــام . فـــإذا حـــاولنا الآن أن نتتبـــع كـــل نقطـــة علـــى حـــدة و بشـــيء مـــن التأنـــي ، فســـوف نجـــد أن هنـــاك خمـــس نقـــاط رئيســـية تبـــرز فـــي هـــذه اللوحـــة الفسـيفسائية .

أولاً : راعية الغنم :-

تعتبـــر راعيـــة الغنـــم هـــي البطـــل الرئيســـي و المحـــور الذي يـــدور حـــوله جـــزءً كبيـــراً مـــن الأحـــداث التـــي تجـــري فـــي القطعـــة .

و منظـــر هـــذه الراعيـــة الجـــالسة تحـــت شـــجرة صـــنوبر تغـــزل الصـــوف و حـــولها بعـــض الأغنـــام و الدواجـــن ، ليـــس بالأمـــر المســـتغرب ، فكثيـــراً مـــا صـــور لـــنا الفـــن لـــوحات تمثـــل راعيـــاً للغنـــم يجلـــس عنـــد شـــجرة ، ينفـــخ فـــي نـــايه ، و بجـــانبه كلبـــه ليســـاعده فـــي حراســـة قطيـــع الغنـــم و المـــاعز *[2].

و بالنســـبة لهـــذه الراعيـــة ، نجـــد أنهـــا تقـــوم بـــدورين ، أو بعمليـــن فـــي آن واحـــد ؛ الـدور الأول تـــرعي الغنـــم *caper* و الخـــراف : *rostrum* ، فقـــد رأينـــا حـــولها الخرفـــان و هـــي تـــرعي بحـــرية و دونمـــا خـــوف أو قيـــد . و مـــن خـــلال الأجـــزاء المتبقيـــة مـــن القطعـــة ، نـــري الخـــراف و الغنـــم و قـــد كـــان لهـــا وبـــر بنـــي فـــاتح يميـــل إلـــى الذهبـــي .

كـــذلك ظهـــرت بعـــض الدواجـــن *gallina* و هـــي تلتقـــط طعامهـــا مـــن الأرض حـــول مجلـــس الراعيـــة .

---

*1- رستوفتزف م. ، المرجع السابق ، جـ. ٢ ، ص. ٢٣٠ .

*2- المنجي النيفر ، المرجع السابق ، ص. ٤٢ .

أمـا الـدور الثـاني لهـا ، فهـو غـزل الصـوف *lana* ، و هـو فـي حقيقـة الأمـر دوراً لا ينفصـل كثيـراً عـن عمليـة رعـي الغنـم . فالصـوف الذي تغـزله يـأتي إليهـا فـي الأصـل مـن وبـر هـذه الأغنـام التـي تقـوم علـى رعايتهـا و تتعهـدها بالعنايـة .

فهـذه الراعيـة تـأتي بالغنـم و تقـوم بقـص شـعرها ، أو بمعنـى آخـر مبسـط تحـلق لـه فـروته ، ثـم تعمـل علـى تنقيتهـا مـن الشـوائب و القـاذورات ، و تـأتي بالمغـزل و تبـرم عليـه قطـع الصـوف الصـغيرة بـرماً جيـداً و علـى مسـافات غـاية فـي الضـيق ، فتظـل يـد تبـرم ، و اليـد الأخـرى تـلف المغـزل حتـى يتكـون لهـا فـي النهـاية خيـط طـويل ، تسـتطيع أن تعمـل منـه بعـد ذلك مـا تريـده مـن ثيـاب أو شـال .

و هـذه الراعيـة التـي تسـتظل بشـجرة الصـنوبر أو لعلهـا شـجرة حـور كمـا يقـول رسـتوفتزف *[1]، نـراها تـرتدي فسـتاناً طـويلاً يصـل إلـى الأرض و يغطـي أقـدامها ، و لـه لـون بنـي مـائل إلـى البرتقـالي و يزينـه خطـان ، أو شـريطان طـوليان يبـدأن مـن عنـد الأكتـاف و يسـتمران حتـى يصـلان إلـى أقـدامها .

و قـد صـففت شـعرها بحيـث أنسـدل علـى رقبتهـا مـن الخـلف .

ثانياً : ماهية المبنى :-

يحتـل وسـط القطعـة بنـاءً كبيـراً ، يبـدو أنـه عبـارة عـن اسـطبل للخيـول ، و مخـازن . و هـذا الاسـطبل يتميـز بالحجـم الكبيـر الفخـم ، و ممـا نـراه نسـتطيع القـول أنـه عبـارة عـن مبنـى مسـتطيل الشـكل ، لـه برجـان فـي ركنيـن مـن أركانـه الأربـعة .

و كـل بـرج منهمـا مـربع و بـه نـوافذ *fenestra* و بـاب للدخـول إلـى داخـل البـرج ، و لعلهـا كـانت تسـتخدم فـي أغـراض التخـزين . أمـا عنـد الجـانب الأيمـن أمامنـا ، فنـرى مـدخلاً مسـتطيلاً كبيـر الحجـم ، يبـدو أنـه كـان يمثـل المـدخل الرئيسـي و يعلـوه عقـداً

---

*١- رستوفتزف م. ، المرجع السابق ، جـ ٢ ، ص. ٢٣٠ .

كبيراً بتوسط عقدين أقل حجماً .
و على يسار هذا المدخل ، نجد سلماً أو درجاً يؤدي إلى الطابق العلوي ، و هذا السلم يلفت نظرنا إليه ضيقه الواضح و هو من ناحية اليمين يستند على حائط المدخل المسطيل الكبير .
أما في الجانب الموجود أمامنا مباشرةً ، نجد اسطبل الخيول بفتحاته العقدية و التي تستخدم كبواكي للخيل كل على حدة ، و يزين شكلها منظر العقد arch و ترتكز العقود على أعمدة من الحجر الأبيض مما أضفي عليها شكلاً جميلاً .
و هذه العقود تؤكد لنا أننا هنا نتعايش فعلاً مع مبنى و معمار من العصر الروماني .

ثالثاً : الحصان :-

نصل الآن إلى منظر الحصان ، و نجده يتميز بالفحولة ، و الجسم القوي الضخم ، ذو اللون البني الداكن مما يزيد من قوة و ضخامة شكله . و الجواد equus يبدو عليه مظاهر الحركة الواضحة من خلال قوائمه المتباعدة و يبدو و كأنه يسير بتمخطر على أنغام موسيقى الطبيعة ، مما جعله يتهدل و يتراقص معه ذيله ذو الشعر الأسود الطويل المسترسل .
و هذا الحصان يظهر وحيداً و كأنه يقول للمشاهد أن الفارس الذي يستطيع أن يمتطيه ، لم يخلق بعد ، لذلك فقد ظل جواداً أصيلاً لم تروضه يد إنسان .

رابعاً : الأشجار:-

زخرت القطعة بمنظر أشجار الزيتون ذات الأوراق الخضراء الجميلة ، و الأفرع المحملة بالثمار . فعند كل جانب من جوانب مبنى الاسطبل ، نجد شجرة منتصبة و ذلك عودة إلى هيمنة نظام السيمترية في القطعة .
أما زراعة الكروم ، فمن خلال الأجزاء المتبقية من هذه الفسيفساء ، نجد خلف المبنى تكعيبات الكروم التي زرعت على مسافات متباعدة و متساوية فيما بينها ، مما يدل على

تمكنهم آن ذاك من هذه الزراعات و أنهم قد وصلوا فيها إلى تقدم ملحوظ ، و فهم كامل ، و وعي تام بهذه الزراعة .

خامساً : التلال الخلفية و طيور الحجل :-

نصل الآن إلى الجزء الخلفي من القطعة ، و هو يأخذ شكلاً مستديراً و نراه زاخراً بمنظر تلال جبلية ذات لون بيج و هو اللون الطبيعي للرمال . و يقف على هذه التلال مجموعة من طيور الحجل : *perdix* الشهيرة .

و هذا الطائر ، طائر الحجل هو كما نراه أيضاً في اللوحة عبارة عن طائر صغير يشبه الحمام و له سيقان قصيرة و ريش جميل ، و قد ظهرت هنا أربعة طيور من طيور الحجل ، و قد انتشرت فوق التلال تبحث عن قوتها فتلتقط ما تستطيع أن تأكله بمنقارها . و على مسافات متباعدة فوق هذه التلال . نجد نباتات صحراوية قصيرة و بسيطة .

و أخيراً ، لقد كان هذا المثال هو عمل يعكس نشاط الضياع الكبرى في منطقة إفريقية القنصلية ، و بخاصة زراعة أشجار الزيتون و الكروم ، هذا بالإضافة إلى ما تصوره القطعة أيضاً من تربية الخيول و رعي الأغنام .

و جدير بالذكر أن الراعية التي ظهرت و هي تجلس تحت شجرة كانت تعتبر بحق بطلاً في هذه القطعة و كان من الممكن أن تقتصر عليها وحدها اللوحة ، و ذلك لما تعكسه من ثراء في الموضوع و من نشاط توضحه لنا ، سواء في ذلك رعي الغنم ، أم غزل الصوف ، و كلتاهما مهنتان ترتبطان ببعضهما البعض

و تذكرنا هذه القطعة بكتابات ثيوكريت عن رعاة الغنم *[1].

---

[1]*- Gow, A.S.F., Theocritus, (Cambridge, 1950), Vol. I, p. 30-31.

فيتحدث الراعي في القصيدة عن أغنامه و هي ترعى في التلال :

"...ταὶ δὲ μοὶ αἶγες βοσκόνται κατ' ὄρος ; ..."

[ج] فسيفساء إنتاج النبيذ و زيت الزيتون :

تعتبر هذه القطعة من الفسيفساء، ثالث قطعة نتناولها بالدراسة ضمن القطع الفسيفسائية الأربع التي عثر عليها في أطلال التريفوليوم . و هي محفوظة بمتحف باردو تحت رقم : A 27 ، و تؤرخ بأواخر القرن الثالث ، أو أوائل القرن الرابع ميلادياً *[١].

و بصورة سريعة ، كانت هذه القطعة من الفسيفساء تمثل جرناً كبيراً و مخازناً ، هذا بالإضافة إلى غرف يحتمل أنها كانت تستخدم في عصر الزيتون و استخراج النبيذ *[٢]. [صورة ٦٢]

و يحيط بكل هذه المباني أشجار الزيتون و الكروم .

و في الجزء الأمامي من اللوحة ، يوجد فناء للدجاج ، و به بعض الأشجار ، و اثنين من المباني يحتمل أن تكون منازل للدجاج ، و ذلك بالقرب من بركة للأسماك و البط و الأوز *[٣].

الوصف التفصيلي للقطعة :

تزخر هذه القطعة بعدة عناصر رئيسية تدور حولها المناظر المصورة المختلفة التي تطالعنا فيها .

أولاً : مبنى الجرن و المخزن :-

يحتلىء وسط اللوحة بجزء هام و أساسي هو مبني ، عبارة عن جرن و مخزن في نفس الوقت .

و هو يشغل حيزاً كبيراً في وسط اللوحة يكاد أن يقسمها إلى قسمين ؛ قسم علوي مليء بالأشجار ، و آخر سفلي تشغله موضوعات متنوعة .

---

*١- المنجي النيفر ، المرجع السابق ، ص. ١٢٦ .

*٢- رستوفتزف م. ، المرجع السابق ، جـ. ٢ ، ص. ٢٣١ .

*٣- نقشه .

و بالنسبة لهذا البناء ، فنلاحظ أنه مبنى مستطيل الشكل و كبير الحجم و يكاد يكون مقسماً إلى حوالي ثلاثة أقسام مختلفة مستقلة عن بعضها البعض داخلياً ، و إن كانت تبدو كمبنى واحد من الخارج ، نظراً لعدم ظهور فاصل فيما بينها .

الجزء الأول منه ، و الموجود على اليمين أمامنا ، يبدو أقلهم إرتفاعاً ، و هو بناءً مستطيلاً و له نافذتان أماميتان و باب في الواجهة مستطيل الشكل أيضاً . و يبدو أنه كان له سقفاً صغيراً ذو تندة أو ما يشبه المظلة الأمامية .

أما البناء الموجود في المنتصف ، فهو أكثرهم إرتفاعاً ، و يبدو أنه قد أقيم بزاوية ، حتى أن جانبه الأيسر يظهر أيضاً واضحاً ، بالإضافة إلى واجهته الأمامية .

و كانت واجهته تحتوي على نافذتين صغيرتين ، شكلهما مربع ، بالإضافة إلى باب صغير للدخول ، أما جانبه ، فلم يكن به سوى نافذة واحدة صغيرة و علوية .

و أغلب الظن أن هذا الجزء هو الذي استخدم في أغراض التخزين ؛ و قد خمنت ذلك نظراً ، لأنه له سقفاً جمالوني ، مغطى بشقفات الفخار ، و هذا دليل على عدم رغبتهم في وصول مياه الأمطار إلى ما هو موجود بداخل المبنى ، و خوفهم على ما يضعونه بداخله .

و الجزء الأخير الموجود على اليسار ، كان عبارة عن غرف هي التي يحتمل أن عمليتي عصر الزيتون ، و استخراج النبيذ كانتا تتم فيها . و بطبيعة الحال خصصت غرف لعصر الزيتون فقط ، و أخري كانت تختص بإعداد الكروم حتي يصبح في النهاية نبيذاً صالحاً للشرب . و كانت عملية عصر الزيتون تبدأ بعد جمعه ، ثم وضعه في إناء حجري و تدور فوقه قطعة حجرية كبيرة فينزل زيت الزيتون فيما يشبه المصفاة .

أما الكروم فتترك في براميل حتى تختمر و ينزل نبيذها إلى أسفل و تظل حبة العنب فوق و قد أصابها الانكماش .

ثانياً : أشجار الكروم و الزيتون :-

تتضافر زراعة أشجار الزيتون مع تكعيبات الكروم جنباً إلى جنب في هذه القطعة .

حيث نري في القسم العلوي ، خلف المباني ، أشجار الزيتون و هي تقف منتصبة على مسافات متباعدة و محسوبة بعناية ، و ذلك حتى يترك للأشجار مسافة مناسبة تفرد فيها أغصانها بحرية ، فيزيد نموها و ثمارها .

و قد زرعت تكعيبات الكروم *[1] على مسافات أضيق و على نطاق أوسع ، و ذلك نظراً لكون التكعيبة تشغل حيزاً أقل من شجرة الزيتون .

ثالثاً : الدجاج :-

الملاحظ في هذه اللوحة أهمية الدجاج *gallina* على وجه الخصوص ، فقد خصص لها هنا في الجزء الأمامي من اللوحة ، فناء تتريض فيه و تتحرك بحرية .

هذا بالإضافة إلى ظهور أبنية صغيرة و بسيطة في مقدمة القطعة لعلها كانت منازلاً للدجاج : *gallinarium* .

و يبدو أن هذه الأبنية كانت تتميز بكثرة الفتحات و قليلة الارتفاع حتى أن الدجاج يستطيع بسهولة القفز فوقها .

و من هنا يتضح أن هذه الضيعة كانت تعتني أشد العناية بالدواجن و توفير أماكن لها ، بما معناه أن الدجاج ، أو الدواجن بصفة عامة ، لم تكن هنا تقتصر على مجرد تحقيق الاكتفاء الذاتي منها لأهل المنزل فقط ، و لكن لابد و أنه قد تمت تربيتها على هذا النطاق الواسع لأغراض تجارية أيضاً .

رابعاً : بركة الأسماك :-

نصل أخيراً إلى بركة صغيرة كانت مخصصة للأسماك : *piscis* و كذلك للبط : *anas* ، و الأوز : *cycnus* .

---

*١- عن زراعة الكروم و الزيتون ، راجع : رستوفتزف م. ، المرجع السابق ،جـ. ١ ص. ٢٧٣

و نظراً لما تبدو عليه الضيعة من كونها تمتلئ بكافة احتياجات الإنسان ، كان لابد أيضاً من وجود بركة للأسماك كي تكتمل عناصر الصورة . و أغلب الظن أن عمليات الصيد بها ، كانت بسيطة بمجرد الشص ، أو السنارة .

و هكذا يتضح أخيراً أن فسيفساء طبرقة ، بقطعها الأربعة*[1] تعطي صورة مفيدة لضيعة كبيرة خصصت أولاً لإنتاج النبيذ و استخراج زيت الزيتون ، كذلك لتربية الخيول و الماشية ، و أخيراً لتربية الدواجن *[2].
أي بمعنى بسيط ، كانت تمثل مؤسسة زراعية هامة تدار على نهج علمي ، و هي تعد من خير الأمثلة على طراز الدور الريفية في إفريقية .

لقد كانت هذه الضيعة تمثل بحق دولة صغيرة ، ذات نشاطات متعددة و كبيرة ، و مستقلة بذاتها ، و حريصة على نهجها تسير عليه بدقة دون كللٍ ، أو تراخي .

---

*١- القطعة الرابعة من فسيفساء طبرقة كانت تمثل مناظر للصيد في براري إفريقية ، و لم يتبقَ منها سوى أجزاء فقط . راجع : رستوفتزف م. ، المرجع السابق ، جـ. ٢ ، ص. ٢٣٠

*٢- رستوفتزف م. ، المرجع السابق ، جـ. ٢ ، ص. ٢٣١.

﴿ ٣ ﴾ فسيفساء دُجة :

عثـر بمـدينة دُجـة*[1] أو تُفـة*[2] ، كمـا عـرفت قـديما ، علـى أربعـة قطـع فسـيفسائية ، تصـور كلهـا مشـاهد مختلفـة مـن عمليـات صـيد الأسـماك ، و نظـراً لكـونها كلهـا مـن منطقـة واحـدة ، لـذلك فقـد جمعتهـا مـع بعضـها البعـض هنـا ، و إن كنـت سـوف أحـاول بعـد ذلك أيضـاً أن أفـرد لكـل منهـا جـزءً خـاصاً بـه .

---

*١- دُجة : هو الاسم الحديث للمدينة القديمة تُفة .

*٢- تُفة : *Thugga* هي عبارة عن مدينة جبلية في إفريقية البروقنصلية : *Africa Proconsularis* و كانت تقع غرب الطريق الموصل بين قرطاجنة و تيبيسا (*Tebessa* حالياً ، بينما اسمها القديم هو ثيفست *Theveste*) .

و تدل الأطلال على وجود آثار لحياة و عمران بمدينة تُفة منذ القرن الرابع ق.م. عندما استولى عليها القائد أجاثوكليس السيراكوزي: *Agathocles of Syrakusa* (Diod.Sic.20.57.4 : Tokai)

و كانت تُفة بعد ذلك ، مركزاً و مقراً للزعامة النوميدية تحت قيادة القائد الشهير ماسينيسا : *Masinissa* و خلفاءه . و كثيراً ما تأثرت بالحضارة و الثقافة القرطاجية .

و من الآثار التي بقيت من هذه المدينة : - ضريح : *mausoleum* من القرن الثاني ق.م.

- مبنى شيده كبير التجار النوميديين لأمير غير معروف الهوية .

أما في عصر الامبراطور سيبتيميوس سيفيروس : *Septimius Severus* عام ٢٠٥ م. تحولت تُفة إلى *municipium* ، و أخيراً ، فيما بين عامي ٢٥٣-٢٦٠ م. ، أصبحت تعرف باسم : ***" Colonia Licinia Septimia Aurelia Alexandriana Thuggensis "*** .و تعتبر آثارها التي بقيت من أفضل الأمثلة على الاطلاق من منطقة شمال إفريقية ككل في العصر الروماني .

و تتضمن هذه الآثار :- معبد الكابيتول : *Capitolina templum* و يؤرخ بعام ١٦٦/١٦٧ م.

- معبد لكايليستيس : *Caelestis*(رمز الإلهة جونو في قرطاجنة) و يؤرخ بعام ٢٢٢/٢٣٥م.

- معبد ساتير من عام ١٩٥م. - مسرح من عام ١٦٨/١٦٩م.

هذا بالإضافة إلى بقايا حمامات ، و قلعة بيزنطية صغيرة ، و العديد من المنازل الخاصة .

للمزيد راجع : The Oxford Classical Dictionary , op.cit. ,. p. 1521 .

تصور هذه القطع الفسيفسائية الأربع ، أربعة أنواع مختلفة
في صيد الأسماك ، فواحدة تصور عملية الصيد بالحربة ،
و أخرى الصيد بالسنارة ، و الثالثة صيد الأسماك بالشبكة .
و أخيراً الصيد بواسطة القوارير الفخارية .

[أ] فسيفساء الصيد بالحربة:

عثر على هذه القطعة من الفسيفساء في مدينة جمة ،
و تصور صياد *piscator* ، يقوم باصطياد أخطبوطاً كبيراً : *Octopus* ، و ذلك
بواسطة حربة مثلثة الأسنة : *tridens* *[1] .[صورة ٦٨]
فبالنسبة لعملية صيد الأسماك : *piscatus* بواسطة الحراب *[2] .
كان لابد أن يكون الصياد خبيراً ، و متمكناً ليستطيع
الوقوف عند أطراف الزورق : *horiola* ، و يقوم بقذف رمحه
نحو الأسماك بتلك الطريقة البدائية القديمة .
و كانت هذه العملية تعتبر رياضة شاقة كذلك ، إلا أن
الإنسان كان يزاولها ، و يجد متعة بالغة فيها .

وصف القطعة:

كانت هذه القطعة ، كما سبق القول تصور صيد
الاخطبوط بالحربة . و أبطال القطعة هنا خمسة ، سوف نقف
عند كلٍ منهم قليلاً .
أولاً : الصياد :- نرى الصياد هنا *piscator* بجسمه البرونزي
الداكن ، و ذلك نظراً لطول تعرضه لأشعة الشمس الحارقة
في أوقات الصيد . و قد ظهر عاري الجسد تماماً ، لا
يوجد حتى نقبة يخطي بها عورته .

---

*١- المنجي النيفر ، المرجع السابق ، ص. ١٣١ (ت) ، لوحة رقم ٢٢ بص. ٦٥ .

*٢- جورج بوزنر ، المرجع السابق ، ص. ١٥٩ .

و يشد إنتباهنا رشاقة جسمه الواضحة ، و الذي تظهر عليه بجلاء قوة البدن ، و العضلات المفتولة . و قد ساعد على الإيحاء بالمزيد من القوة ، هو ذلك اللون البرونزي الجميل .

و من خلال شكله ، نستطيع أن نخمن أنه كان فارع الطول ، و ليس متوسط الطول كالرجال الذين ظهروا في فسيفساء ضيعة يوليوس .

أما بالنسبة إلى ملامحه ، فهي صارمة و قوية ، و له شعراً قصيراً بني اللون مجعداً مصففاً على بداية الرأس ، و ذلك مع الأعين المستديرة و التي يبدو أنها قد ميزت الأشخاص في منطقة إفريقية القنصلية ككل *[1].

فإذا ما تركنا الآن ملامحه الشخصية ، فسوف نصل إلى شكل الحركة التي يأخذها الجسم . و تتضح في هذه الحركة براعة الفنان و محاولته تصوير هذه الحركة هكذا ،كي يثبت مدى العنف و المشقة التي يقابلها الصياد في عملية الصيد هذه .

لقد صور الصياد في وضع وسط بين الجلوس ، و الوقوف إذ نراه مرتكزاً بقدمه اليسري على تلك القطعة الخشبية الموجودة فوق القارب ، و قد ثني ساقه تلك ، بينما ترك الساق الأخرى اليمنى مفرودة تماماً ، و ذلك حتى لا يقع .

و إمعاناً في محاولة تحقيق التوازن ، نجده و قد فرد يده اليسرى ، بينما إنثنت اليمنى التي تقبض على الحربة بمنتهى القوة ، و الثبات ، و الإصرار .

و هذه الطريقة في التصوير - ثني القدم اليسرى ، مع الذراع الأيمن ، من ناحية ، بينما من ناحية أخرى فرد كل من القدم اليمنى مع الذراع الأيسر - كل ذلك من شأنه تحقيق التوازن المنشود من قبل الفنان ، و هذا دليل على عمق فهمه لنقاط الارتكاز لدى الإنسان .

---

*١- سبق و شاهدنا العيون المستديرة في فسيفساء ضيعة يوليوس .

ثانياً : الحربة :- بالنسبة إلى تلك الحربة التي يمسكها الصياد ، نجد أنها عبارة عن عصا رفيعة لا يتعدّ طولها المتر الواحد ، و في نهايتها شكلاً مثلث الأسنة من شأنه أن يقبض و يشبك في لحم الفريسة ، فلا تجد منه مفراً .

و قد وفق الفنان في تصويرها في وضع رأسي تماماً ، حتى تكون حاسمة و تشبك في الجسم من أول مرة ؛ أما إذا كانت في وضع مائل قليلاً ، فما كان الصياد ليستطيع أن يقتنص فريسته ، و لكانت راوغته ، و ربما هربت منه ، أو على الأقل يكون قد أصابها فقط دون القبض عليها .

ثالثاً : الإخطبوط :- نصل الآن إلى الفريسة ، ألا و هي الإخطبوط أو Octopus أو ὀκτωπους ، و يطلق عليه البعض اسم " السمك الشيطان " . و هو عبارة عن حيوان ضخم و مرعب ، و اسمه معناه " ثمانية أرجل " . و للإخطبوط شهرة أنه مفترس جداً و خطر ، حيث يستطيع أن يلف أرجله ، أو أطرافه حول الضحية فلا تستطيع منه فراراً .

و قد استخدم الصياد حربته المسننة هنا و نراه و قد صوبها نحو رأس الإخطبوط ، و ليس نحو أرجله ، و ذلك لأنه يعرف مسبقاً أنه من العبث قطع أرجل الإخطبوط ، و عوضاً عن ذلك لابد من طعنه بين عينيه ، فهذه الطريقة هي التي من شأنها أن تقتل الإخطبوط على الفور ، حيث يقع مركز الأعصاب الرئيسي *[1].

رابعاً : القارب :- غريب منظر هذا القارب ؛ حيث أنه ليس بالشكل المألوف الذي سبق و رأيناه سواء في فسيفساء إيطاليا ، أو مصر ، أو غيرها من الأماكن .

و بنظرة متأنية ، نجد أنه عبارة عن ما يشبه الطوافة الخشبية . و لها من جانب عصا تأخذ شكل ربع دائرة (نصف قوس قزح) و يتدلى منها حبل لعله هو الذي يتحكم في اتجاهاتها .

---

*١- كتاب المعرفة ، " البحار و المحيطات " ، المرجع السابق ، ص. ١٠٦ .

و لعل تلك العصا هي التي كانت بمثابة الشراع لهذا القارب . و من الناحية الأخرى ، نجد كتلة خشبية ضخمة ، و كأنها ظهر محارة كبيرة يرتكز عليها الصياد بركبته اليسرى .
و من خلف الصياد ، يطالعنا مجداف كبير لونه بني ، لعله بطبيعة الحال مصنوع من الخشب ، و هو يساعده على السير بالقارب وسط المياه .

خامساً : البيئة البحرية :- بالنسبة إلى البيئة البحرية هنا ، و أقصد بها ما يحيط بالصياد من مياه سواء كانت مياه البحر ، أم النهر ؛ فنجد أنه للعجب يصور مياه البحر (مجازاً) و أمواجه في شكل خطوط زجزاجية قصيرة بدائية الشكل [*1]، و موزعة على مسافات متقاربة .

و لعلنا نتعجب من هذا الفنان الذي نفذ هذه القطعة ، هل كان خبيراً بتفاصيل الجسم البشري ، و صعوبة الحركة التي جاهد لتصويرها ، بينما وقف جاهلاً ، و عاجزاً عن تصوير مياه البحر و أمواجه بطريقة طبيعية بسيطة ؟ و أكتفى بتلك الخطوط التي يرسمها طفل صغير ليرمز بها إلى مياه البحر .
و نلاحظ جزءً من جسم سمكة كبيرة ، لا نستطيع التعرف على هويتها ، نظراً لأنه يظهر جزءً منها فقط .

و مع ذلك ، فلا نستطيع أن نحرمه من الاعتراف له بأهمية قطعته تلك التي تصور نشاطاً اقتصادياً كان موجوداً في القرن الثاني الميلادي .

[*1] – اعتمد الفنان على هذا الشكل الزجزاجي البسيط : ٧٧٧٧٧٧٧٧٧ ، أو هذا الشكل ١٢١٢١٢١٢١٢١٢١٢١٢١٢١.

[ب] فسيفساء الصيد بالسنارة:

عثر على هذه القطعة من الفسيفساء في مدينة دُجة . و تصور مشهداً من الصيد البحري ، حيث نجد صياداً جالساً على صخرة ، و يقوم بالصيد عن طريق السنارة *[1] [صورة ٦٩].

وصف القطعة:

تعكس القطعة منظر صيادٍ جالس على صخرة ، و قد لبس مظلته petasus فوق رأسه ، و أمسك بيده اليمنى قصبة بصنارتها سمكة ἰχθυς ، و وضع بجانبه قفه ، أو سلة لجمع السمك *[2].

و المعروف أن الأفارقة في العصر الروماني ، قد عرفوا الصيد بالقصبة و المجزفة (الطراحة) ، و هذا ما نشاهده في هذا المثال ، حيث جلس هذا المواطن الإفريقي كما رسمه فنان مدينة دُجة ، و هو جالس بارتياح فوق الصخرة *[3].

ففي هذه القطعة الفسيفسائية ، سوف نتناول العناصر الآتية كلٍ على حدة ؛ أولاً الصياد ، ثم السنارة ، ثم أخيراً البيئة .

أولاً : الصياد :- بالنسبة لهذا الصياد ، فإننا نراه جالساً في هدوء يصطاد بسنارته ، و أغلب الظن أنه قد جلس في فترة الصباح ليقوم بالصيد الذي يتكسب به قوته اليومي . و قد أحضر معه سلته التي يضع فيها الصيد .

و بالنظر إلى جسم الصياد ، فسوف نجد أن له جسماً لونه يميل إلى البرونزي ، إلا أنه ليس داكن البشرة كصياد الاخطبوط ، و الملاحظ أنه قد وضع حول خصره نقبة يغطي

---

*١- المنجي النيفر ، المرجع السابق ، لوحة ٢٢ ، موجودة بص. ٦٤ (أ) .

*٢- نفسه ، ص. ١٣٠ .

*٣- نفسه ، ص. ٦٢ .

بها عورته ، و هذه النقبة يبدو أنها عبارة عن قطعة مستطيلة من القماش دون مخيط ، يلفها حول خصره ثم يشبكها ، أو يعقدها فقط حتى لا تقع . و أغلب الظن أنها من قماش الكتان *linen* ، نظراً للونها البيج الفاتح .

و بالنسبة لشكل الجسم نفسه ، فنلاحظ عليه عضلات الذراعين ، و أيضاً عضلات الصدر ، و مع ذلك فلا يملك المشاهد سوى أن يستشعر نعومة هذا الجسد بالمقارنة مع العضلات المفتولة و ملامح القوة التي ظهرت واضحة على صائد الإخطبوط ، و هو ما جعلنا هنا لا نحس القوة الزائدة ، بل يلفت انتباهنا نعومة منظر سيقانه و أرجله ، كذلك ذراعيه لم تظهر عليهما الصرامة و القوة المرجوّين .

أما ملامح وجهه ، فأول ما نلاحظه ، هو أنفه الطويل بصورة واضحة ، ثم خصلاته الخشنة التي تظهر من تحت القبعة ، هذا بالإضافة إلى الأعين المستديرة ، مع الذقن البيضاوية .

بالنسبة إلى قبعته التي يضعها على رأسه ، فنجد أنها عبارة عن قبعة كبيرة ، مستديرة و يبدو أنها قد صنعت من السلال ، أو من البوص و ذلك في جديلات متشابكة .

و هي بهذا تخدم غرضين ، الأول أنها تحميه من أشعة الشمس ، و الغرض الثاني أنها تحتوي على فتحات للتهوية ، فلا تزيد من شعوره بازدياد درجة الحرارة .

ثانياً : أدوات الصيد :- إذا تناولنا الآن أدوات الصيد ، فسوف نجد أنه قد استعان بثلاثة أشياء في عملية الصيد هذه ، و لا غنى له عن أية واحدة من الثلاثة في هذه العملية ، هذا إذا أراد لنفسه النجاح ، و أن يرجع بسلة مليئة بالأسماك .

أولا السنارة نفسها ، و قد أمسكها بيده اليمنى التي اضطر إلى فردها أمامه ، حتى يتمكن من حمل السنارة جيداً ، فلا تسقط منه إذا إلتقطت الطعم سمكة كبيرة ، و كان حظه أن يوفق في صيد ثمين .

فبالنسبة إلى صيد السمك بواسطة السنارة (الشص) و الخيط*[1]، فنجد أنها على الرغم من كونها طريقة مباشرة ، إلا أنها لم تكن سهلة أو يسيرة . و الصيد بهذه الطريقة يكون عبارة عن خيط يربط في قصبة من الخيزران ، مثلاً ، و يشد إلى الطرف الآخر للخيط شص صغير من أي معدن مثل الحديد ، يثبت به الطعم – حشرة ، أو يرقة ، أو دودة ، أو فتات خبز – لاستدراج السمك . و عندما تبتلع السمكة الطعم ، ينغرس الشص في فمها . و هكذا يتضح صعوبة ما يواجهه الصياد في عملية الصيد ، و كفاحه المتصل بخاصة إذا كانت أسماك قوية ، و كبيرة .

و هاهنا نراه جالساً و قد أقتربت سمكة سمينة من الطعم ، و يبدو أنها تفكر قليلاً و تتأنى قبل أن تبتلع الطعم ، و تعلق في الشص ، و الدليل على كونها لم تعلق بعد ، هو أننا نرى جسمها في وضع أفقي هادىء ، بينما لو كانت عالقة ، لظهرت في شكل رأسي ملتوي لتجاهد حتى تفر من الشص .

أما بالنسبة إلى الصياد ، فقد استعد لالتقاط السمكة التي يراها أمامه و قد حانت لحظة انتصاره عليها عندما تلتقط الطعم ، و هكذا نجده و قد أمسك في يده الأخرى اليسرى الأداة الثانية من أدوات الصيد ، آلا و هي شبكة صغيرة كالتي يصاد بها الفراش ، و هي تشبه المصفاة . و قد استعد ليضع فيها السمكة التي سوْف تلتقط الطعم ، فتصبح السمكة كالفريسة المغلوب على أمرها ، و تكون محاصرة من أعلى بالسنارة ، و من أسفل بهذه الشبكة ، فلا يصبح أمامها أي مهرب ، أو مفر .

---

*١- كتاب المعرفة ، المرجع السابق ، ص. ١٤٨ .

*٢- تأخذ الشبكة المعنية هذا الشكل :

أمـا بالنسـبة للأداة الثـالثة و الأخيـرة ، فهـي السـلة الموجـودة علـى يسـاره ، فيضـع فيهـا مـا يصـطاده .

و هـذه السـلة نجـدها كبيـرة الحجـم تتناسـب مـع مختلـف أحجـام الأسـماك ، و قـد صـنعت مـن السـلال المجـدولة ، و مـزودة بيـد مـن أعلـى كـي يسـتطيع أن يحملهـا منهـا .

ثالثاً : البيئة البحرية :- نبـدأ أولاً بمنظـر أمـواج البحـر ، و نجـد أن الفنـان قـد صـوره بنفـس الطـريقة التـي أتبعهـا مـع صـائد الإخطبـوط ، و هـو كمـا سـبق القـول بعيـد عـن الواقعيـة .

بالنسـبة إلـى الأسـماك المصـورة هنـا ، فهـي أسـماك كبيـرة الحجـم و مختلفـة الأنـواع لعـل تـلك التـي تحـاول إلتقـاط الطعـم ، ربمـا كـانت سـمكة الرنـجة : *Clupea Harengus* ، هـذا بالإضـافة إلـى جـزء مـن سـمكة نـراها علـى اليميـن خـلف الصـياد ، لعلهـا سـمكة السـالمون : *Salmo Salar* *[1].

كمـا يطـالعنا أيضـاً فـي الجـزء العلـوي أوزة تسـبح فـي الميـاه ، و أمامهـا ثعبـان المـاء ، كـذلك نجـد ثعبـاناً آخـر فـي الجـانب الأيسـر مـن القطعـة .

و الغـريب فـي هـذا المنظـر هـو جلـوس الصـياد علـى صـخرة ، بينمـا ظهـرت ميـاه البحـر و مـا بهـا مـن كـائنات كالأسـماك و غيـرها ، كلهـا حـول الصـياد نفسـه بطـريقة غيـر واقعيـة .

فحتـى لـو كـانت تـلك الصـخرة التـي يجلـس عليهـا أشـبه بجـزيرة صـغيرة وسـط الميـاه ، لـم تكـن الأسـماك و الأمـواج لتظهـر بهـذا الشـكل . و نسـتطيع القـول أن الفنـان الـذي نفـذ هـذه القطعـة هـو نفسـه الذي قـام بعمـل فسـيفساء دُجـة التـي تصـور صـائد الإخطبـوط .

---

*١- للمزيد راجع : كتاب المعرفة ، المرجع السابق ، ص. ١١٠ .

[ج]فسيفساء الصيد بالشبكة:

عثر على هذه القطعة من الفسيفساء في مدينة دُجة ، و كانت تصور عملية الصيد بواسطة الشبكة : *rete* .
ففي هذا المثال ، نرى صياداً يرمي سرباً من السمك بشبكته (الطراحة) *[1] .[صورة ٢٠]
و تعتبر طريقة صيد الأسماك بقذف الشباك *[2]، من أقدم الطرق المتبعة ، و كانت أغزرها انتاجاً ، فالمعروف أنه كلما كان الصيد صغير الحجم ، كلما كان أشق و أعظم جهداً ، و في نفس الوقت أقل ربحاً ، و الصيد بالشبكة مثل غيره من الصيد الفردي ، كان يحتاج إلى السرعة قبل كل شيء آخر . لقد كانت أكبر الكميات من الأسماك *[3]، هي التي يتم صيدها باستعمال الشباك ، التي تدلى عادة في البحر من سفن و قوارب الصيد .
و هناك أنواع كثيرة مختلفة من شباك صيد السمك ، و يختلف سمك الشبكة ، و حجم العيون و شكلها ، طبقاً لنوع الأسماك المراد صيدها *[4].

وصف القطعة:

تصور هذه القطعة الفسيفسائية ، منظر صياد *piscator* . يقف فوق طوافته ، أو قاربه الصغير ، و يمسك في يده اليمنى الشبكة التي يستعد لرميها في الماء ، بينما تسبح الأسماك من حوله ، كما يظهر جزء من مقدمة قارب كبير في الجهة اليسرى .

---

*١ - المنجي النيفر ، المرجع السابق ، ص. ١٣١ ، لوحة ٢٢ (ب) ص. ٦٤ .

*٢ - جورج بوزنز ، المرجع السابق ، ص. ١٥٩ .

*٣ - كتاب المعرفة ، المرجع السابق ، ص. ١٤٨ .

*٤ - نفسه .

و بالنظر إلى هذه القطعة ، سوف نتناول بالدراسة كلٍ من :
أ) الصياد ، ب) أداة الصيد ، ج) القارب ، د) البيئة البحرية .

أولاً : الصياد :- نبدأ أولاً بمنظر الصياد ، حيث يظل الإنسان دائماً هو البطل الرئيسي في أية قطعة يظهر فيها . و يمارس من خلالها نشاطاً من أنشطته المتعددة

فنجد أن الصياد هنا يظهر واقفاً وقفة تتضح عليها ملامح القوة و درجة الاستعداد القصوى ، و قد تأهب بجميع عضلاته كي يلقي بالشبكة إلى مياه البحر ، أو البحيرة .

فإذا بدأنا بملامح وجهه الشخصية ، فسوف نلاحظ أولاً شعره الغزير الذي يلتف حول رأسه ، و نجد أن لون الشعر هنا بني فاتح مائل إلى الذهبي ، و يأخذ شكل حلقات متراصة حول الجبهة ، مما يرجح احتمال أن يكون شعره مجعد .

يأتي منظر عينيه المستديرتين ، مع الأنف الطويل ، ثم الفم الصغير ذو الشفاه الممتلئة مع الذقن البيضاوي . و باختصار نستطيع القول أنه رجل دقيق الملامح ، و وسيم .

أما الجسم فتظهر عليه ملامح القوة و النشاط ، و جسمه لونه خمري جميل يتناسب مع طبيعة عمله تحت آشعة الشمس المحرقة لأوقات طويلة .

ثانياً : أداة الصيد :- يمسك الصياد في يده اليمنى بشبكته التي يستعد لإلقائها و طرحها في المياه حتى يصيد بها الأسماك .
و يبدو أن الشبكة نفسها كبيرة الحجم و قد طواها عدة مرات فوق بعضها ليضعها بترتيب فوق ذراعه حتى إذا ألقاها ، تسقط مفرودة ، و تشمل أكبر مساحة ممكنة من مسطح المياه من حوله .

و أغلب الظن أن الشبكة قد صنعت من خيوط الغزل حيث يظل يغزلها قبل عملية الصيد بأيام طويلة ، و كلما حدث لها تلف ، عمل على إصلاحها و ترقيعها حتى لا تنفذ منها الأسماك بعد صيدها .

و من منظر الشبكة ، نرى أن عيونها كانت واسعة قليلاً ، بما معناه أنها لم تكن مخصصة للأسماك الصغيرة ، و لكن على العكس كان يصيد بها الأسماك ذات الحجم الكبير .

و يلف الصياد حول جسمه حبلاً يلتف حول الصدر ، و في آخره ما يشبه الجراب الصغير ، لعله كان مخصصاً لوضع قنينة ماء ، أو سكين ، أو قطعة خبز . و قد جعله إلى الوراء قليلاً ، حتى لا يضايقه ، أو يعرقل حركته أثناء عملية الصيد .

أما عن شكل حركة الجسم نفسها مع الشبكة ، فنستشف منها مدى الصعوبة و درجة التركيز التي يحتاجها عند طرح الشباك .

فنجد الجسم و قد التف قليلاً إلى الوراء ناحية اليمين ، حيث توجد الشبكة ، كما تقهقرت القدم اليمنى إلى الخلف ، ليعود فيقدمها إلى الأمام مع حركة الإلقاء نفسها .

و للحفاظ على توازن الجسم ، نجده و قد ثني ذراعه الأيسر على صدره ، و كأنه سوف يحتمي به من السقوط في المياه ، بينما رفع قدمه اليسرى فوق تلك القطعة الخشبية الموجودة على طرف القارب . و لا ننسى أن ننوه هنا إلى ظهور الصياد عاري الجسم تماماً ، مثله في ذلك مثل صائد الإخطبوط .

و يذكرنا هذا الصياد بذلك الصياد الذي وصفه تيوكريت في أشعاره*[1] .

ثالثاً : القارب :- يقف الصياد فوق قارب صغير ، يشبه الطوافة ؛ و في إحدى جوانبه ، نجد جزءً خشبي يشبه الصخرة الصغيرة ، أو غطاء محارة كبيرة (و هي التي يستند عليها الصياد بقدمه) .

---

*[1]- يصف ثيوكريت صياد سمك بالشبكة في Theocritus , Eidyllion I : Thyrsis , II. 40-44 :

τοῖς δὲ μέτα γριπεύς τὲ γέρων πέτρα τὲ τέτυκται λεπράς , ἐφ' ᾇ
σπεύδων μέγα δίκτυον ἐς βόλον ἕλκει ὁ πρέσβυς , κάμνοντι τὸ καρτερόν
ἄνδρι ἐοικώς . φαίης κὲν γυίων νὶν ὅσον σθένος ἐλλοπιεύειν ,
ὧδέ οἱ ᾠδήκαντι κατ' αὐχένα πὰντοθεν ἶνες καὶ πολιῷ πὲρ ἐόντι .

فيصف صياداً عجوزاً و صخرة وعرة يقف فوقها الرجل المسن و هو يطوي شبكته الكبيرة بحماس استعداداً لطرحها من جديد،و هو يبذل أقصى جهد يمكن لانسان أن يقوم به.حتى أنه ليمكنك القول بأن الرجل كان يصطاد بكل ما تملك أطرافه من قوة:إذ برزت عروق رقبته و غدت نافرة ...

بينما في الجانب الآخر من القارب ، يوجد القصبة التي تأخذ شكل القوس ، و يتدلى منها حبلاً يساعد على التحكم في حركة و إتجاه القارب ، و قد سبق و رأيناها في ذلك القارب الذي كان على متنه صائد الإخطبوط بالحربة .

و جدير بالذكر أيضاً ، أننا نرى في الركن الأيسر من القطعة ، جزءٌ من مقدمة قارب كبير .

رابعاً : البيئة البحرية :- للمرة الثالثة ، و مع هذا المثال الثالث من مدينة دُجة ، نجد الفنان يصور مياه البحر و أمواجه بشكل خطوطاً زجزاجية بعيدة عن الواقع و لا تتناسب مع طريقة تصويره للإنسان نفسها .

أما بالنسبة إلى الأسماك ، فقد صور هنا عدداً كبيراً منها ، و هذا دليل على صدق الرأي القائل أن الصيد بالشبكة يكون أوفر و أكثر حجماً*[1] .

و نرى الفنان هنا و قد صور ست أسماك أمامه ، و واحدة فقط ظهرت من خلفه . و هذه الأسماك كبيرة الحجم ، نستطيع أن نتعرف منها على بعض الأسماك - و الله أعلم - .

فإذا نظرنا إلى الأسماك الستة المتراصة أمام الصائد ، نستطيع القول أنها تأخذ شكل صف رأسي فوق بعضها . فأول واحدة من أعلى ؛ أغلب الظن أنها سمكة السالمون *Salmo Salar* و ذلك من خلال منظر جسمها الرصاصي اللون .

السمكة الثانية في القائمة ، سمكة الصبوغة *Shad* أو *Alosa* ، و هي سمكة تشبه الرنجة كثيراً ، و لعلها فعلاً سمكة رنجة : *Clupea Harengus* *[2].

السمكة الثالثة تشبه إلى حدٍ كبير أسماك البوري الأحمر ، بخياشيمها ، و شكل القشور على جسمها .

---

*١- كتاب المعرفة ، المرجع السابق ، ص. ١٤٨ .

*٢- عن هذه الأسماك و غيرها بشكل عام ، راجع : كتاب المعرفة ، المرجع السابق ، ص. ١١٠

السمكة الرابعة سمكة التروت *Salmo Trutta* و تعتبر من الأنواع المحببة لهواة صيد الأسماك ، إذ أن بعضها يعيش في البحار ، و البعض في الأنهار .

السمكة الخامسة هي سمكة التونة ، و هي سمكة عرف عنها أنها تعيش في البحر المتوسط .

أما السمكة السادسة ، فغير واضحة المعالم ، و أخيراً السمكة الأخيرة قد تكون سمكة النمر .

و مع كل هذا التنوع في أشكال الأسماك المصورة ، تحسب للفنان محاولته الجادة في التنوع في تصوير أشكال الأسماك المختلفة .

و إذا كان المثال يبعد قليلاً عن الواقعية في التصوير ، حيث رصت الأسماك كلها تقريباً أفقياً ، بما لا يتناسب بطبيعة الحال مع الواقع ، فمع كل ذلك لا نستطيع أن نبخسه حقه في الإشادة بتلك القطعة ، و يكفي أنها تعكس منظراً طبيعياً جميلاً و هو الصيد بالشبكة على شاطئ البحر .

[د]فسيفساء الصيد بالقوارير:

تتبع هذه القطعة الفسيفسائية نفس طراز القطع الثلاثة السالفة الذكر من مدينة دُجة ، و كانت تصور عملية الصيد بواسطة القوارير الخزفية *[1].[صورة ٧١]

ففي هذا المثال ، نجد اثنين من آلهة " حُب " يرفعان قواريراً خزفية ، تُقب قاعها ، و قد كانت هذه القوارير تستعمل شركاً لاصطياد الإخطبوط : ὀκτωπους ، و يرجع هذا المثال إلى النصف الثاني من القرن الثالث الميلادي *[2].

و هو محفوظ بمتحف باردو ، بتونس *[3].

و بالنسبة إلى طريقة الصيد بواسطة القارورة ، فقد كانت تعد من أقدم طرق صيد الأسماك ، بخاصة مع الأسماك الكبيرة الحجم ، أو الإخطبوط *[4] .

و يصور المثال اثنين من هؤلاء الألهة ، كلاهما إله حب *[5]، و قد وقفا على متن سفينة صغيرة ، يراقبان عملية الصيد .

---

*١- المنجي النيفر ، المرجع السابق ، ص. ١٣١ ، اللوحة رقم ٢٢ ص. ٦٥.

*٢- نفسه ، ص. ١٣١ .

*٣- متحف باردو - Inv. 2884 .

*٤- جورج بوزنز ، المرجع السابق ، ص. ١٥٩ .

*٥- إله حُب : *Amor* . إذا كان إيروس *Eros* هو إله أغريقي ، يجمع بين البشر و بعضهم ، بين النباتات ، السوائل ، فقد كان نظيره الروماني هو كيوبيد *Cupide* .

أما إله حُب ، ففي ظل الإمبراطورية الرومانية كان يصور في شكل ملائكة صغيرة مجنحة ، تصاحبها عادةً الإلهة فينوس .

و كان إله حُب ، يعزف الموسيقى ، و يتوجهون إلى الصيد ، أو يتنازلون بالسلاح .

كما كانوا يستخدمون أيضاً كرموز لفصول السنة الأربع .

للمزيد راجع : Schmidt , Joel. , op.cit. , p. 34 .

وصف القطعة:

تزخر هذه القطعة من الفسيفساء بالعديد من العناصر الجديرة بالملاحظة و الدراسة .

أولاً : إله الحب :- يطالعنا في هذه القطعة ، كما سبقت الإشارة ، منظر لاثنين من آلهة الحب ، و يلعب كلاهما دوراً أساسياً و فعالاً في أحداث العمل .

فبالنظر إليهما ، نجدهما منهمكين في عملية الصيد بواسطة القوارير . و نرى أمامنا أن كل إله منهما ، يبدو في شكل ملاك صغير السن له أجنحة جميلة .

أولاً ، شعر الرأس ذو لون أشقر ذهبي و قد صفف بعناية فائقة حيث قسم من الوسط إلى جزئين ينسدلان على الجوانب ، مع خصلة أمامية في المنتصف ترجع إلى الوراء .

نجد بعد ذلك ، ملامح الوجه الدقيقة ، و يتميز الوجه بالاستدارة و هدوء القسمات ، بدءً من الأعين المستديرة ، ثم الفم الصغير ، مع الذقن المستديرة .

كل ذلك أضفى عليهما طابع الرقة و الهدوء ، و جعله يشع جمالاً يتناسب مع كونهما آلهة صغيرة .

و قد صور الاثنان بجسم عاري كما كان الحال دائماً مع تصوير الفن لكل من إيروس ، أو كيوبيد آلهة الحب .

و تتضح عليهما البشرة الشاحبة اللون ، بعكس بشرة الصيادين اللذين سبق و تناولناهم مع صائد الحراب ، و الشبكة و السنارة .

و الملاحظ أيضاً في القطعة أن منظر الجناحين لكل منهما ، قد أضفى عليهما جمالاً على جمال ، و أخذت الأجنحة اللون الأخضر المائل إلى الأزرق*[1]، و ذلك من الداخل ، بينما ظهر الجناح من الخارج يبدو أصفر ذهبي بنفس لون شعرهما .

---

*[1]- تعرف هذه الدرجة من اللون باسم : Cyan

و لعل اختيار اللون الأخضر من الداخل ، كان ليتناسب مع زرقة لون مياه البحر .

و بالنسبة إلى عمل هذين الإلهين الصغيرين ، نجد أن الأعمال كانت مقسمة فيما بينهما ، حيث لكلٍ منهما دوره و واجبه الذي يجب عليه أن يؤديه . فالملاك الأول الموجود على الجانب الأيسر من المركب ، نراه و هو يمسك بمجدافي السفينة ، حيث يقف في منتصف المركب ، و يمسك بمجدافٍ من كل جانب ، و ذلك ليعمل على إيقاف السفينة فتظل ثابتة في موقعها هذا حتى تنتهي عملية الصيد على خير ، و جمع القوارير من الماء .

أما الملاك الثاني الموجود على اليمين ، فيتضح أنه هو المسئول عن وضع القوارير في المياه ، ثم إعادة سحبها بواسطة الحبال مرة أخرى بعد أن تمتلئ بالصيد .

فإذا أنهى عمله هذا ، يستطيع بعد ذلك أن يجدف مع زميله في مرحلة العودة ثانيةً إلى الشاطئ .

ثانياً : الصيد بالقوارير :- نصل الآن إلى النوع الرابع من أنواع الصيد ، آلا و هو الصيد بواسطة القوارير .

و الصيد بهذه الطريقة يكون باستخدام قوارير فخارية حتى لا يتسرب منها الماء فتغرق في قاع البحر .

و هي بحق بشكل القارورة ، أو الإناء ، مع وجود فتحتين لها ؛ الفتحة الأولى هي فتحة أو فم الإناء التقليدي و يكون من أعلى بعد رقبة الإناء . و الفتحة الثانية هي عبارة عن فتحة أضيق من أسفل حتى إذا دخلها إخطبوطاً ، أو سمكة وجد نفسه و قد علق فلا يستطيع منها الهرب .

و يتحكم الصياد في هذه القوارير ، بواسطة حبل يربطها به ، فإذا أراد إلقائها تركها تتدلى في الماء بحرية ، بعد أن يرخي لها الحبل ، و عندما تمتلئ بالصيد ، يشد الحبل فيلتقطها من الماء بسهولة ، و يسر .

ثالثاً : مركب الصيد :- جميلة هي مركب الصيد التي وقف هذان الإلهان على متنها ، و هي تناسب بحق مكانتهما كآلهة ، و ليس بمجرد صيادين عاديين .

أننا هنا نجد أنفسنا أمام مركب بحق ، متوسطة الحجم ، و ليس بمجرد قارب صغير ، أو طوافة بحرية .

و قد صنعت هذه المركب من أجود أنواع الأخشاب ، و تتميز بأن لها مقدمة حلزونية ، و مؤخرة تأخذ شكل علامة لاستفهام في اللغات الأجنبية (?) .

و قد زودت من الجوانب بمجداف رئيسي - و هو الذي يمسك به الملاك الموجود على اليسار - ، و بمجدافين مساعدين .

كما نرى أيضاً الفتحات المربعة التي تشبك بها المجاديف .

و بصورة عامة ، يظهر على هذه المركب نوعاً من الفخامة تتناسب مع مكانتهما كإلهين للحب ، و يتضح أن الصانع الذي صنع هذه المركب ، كان صانعاً ماهراً متمكناً من حرفته و صنعته .

رابعاً : البيئة البحرية :- أختلفت طريقة تصوير البيئة البحرية في هذا المثال بعض الشيء ، و بطريقة غير المعتادة .

إن الخلفية التي ظهرت من وراء الإلهين ، و تصور مياه البحر ، و ما بها من أسماك و أمواج ، ... تختلف عن طريقة تصوير المياه و أمواجها التي نراها في الجزء الأمامي من نفس القطعة .

فمن وراء مركب الإلهين ، نجد نفس طريقة تصوير البيئة البحرية التي اعتدنا عليها من الأمثلة الثلاثة السابقة ، السالفة الذكر ، و التي عثر عليها بمدينة دُجة .

و هي عبارة عن تصوير مياه البحر في شكل خطوط زجزاجية متناثرة هنا و هناك للإشارة إلى شكل الأمواج .

و يطالعنا في هذه الجزئية أيضاً منظراً لمخلوقات بحرية هو سمكتان ، و جمبري ، ثم عند الجانب الأيسر من المركب ، نجد قنفداً بحرياً .

بالنسبة إلى السمكة الكبيرة ، فيبدو أنها سمكة السالمون ، بجسمها الطويل ذي القشور الفضية و الزعانف الرفيعة ، بينما يظهر بجوارها سمكة صغيرة أخرى هي سمكة الرنجة ، أو لعلها البوري الأحمر ، ثم نرى بجوارهما حيوان برغوث البحر ، أو لعله الجمبري (أبو جلمبو*[1]).

هذا الحيوان ، حاول الفنان أن يصوره بملاقطه المهددة ، و درقته المجعدة الخشنة . و على الجانب الأيسر من المركب ، نجد قنفد البحر*[2] ، بشكله المستدير الذي يشبه الكرة ذات الأشواك .

و لعل الفنان قد قصد من تصويره لهذه النوعيات المختلفة ، أن يؤكد على مدى فهمه و إدراكه بالبيئة البحرية ، و خبرته بها .

نصل الآن إلى الجزء الثاني من هذه البيئة البحرية ، و هو الجزء الموجود أمام المركب .

في هذا الجزء ، نجد الفنان و قد صور مياه البحر بطريقة واقعية حيث امتزجت المياه الزرقاء مع بعضها و استخدم هنا قطعاً فسيفسائية صغيرة ذات ألوان زرقاء ، و خضراء عكست بحق منظر موج البحر . فظهرت فعلاً بشكل أمواج و مياه جميلة ، و رأينا سمكة الدرفيل تقفز فوق سطح الماء و كأنها ترقص فوق صفحته .

---

*١- الجمبري : اسمه اليوناني كاركينوس καρκινος ،و باللاتينية : سرطان : *Cancer* ، و كلا الاسمين مشتق من الكلمة الهندية القديمة " كرناتي " ، التي تعني الكسر ، أو التفتيت ، أو القتل .

و ينتمي ابو جلمبو إلى المفصليات : *Arthropoda* و هي احدى الطوائف الرئيسية في المملكة الحيوانية . و كلمة *Arthropoda* اليونانية : ἀρθρόποδα تعني " ذات الأرجل المفصلية " .

للمزيد راجع : كتاب المعرفة ، المرجع السابق ، ص. ١٠٤-١٠٥ .

*٢- قنفد البحر : *Echinoidea* ذات شكل كروي إلى حدٍ ما ، أو قد تكون منبسطة مثل القرص أو البسكويت .و تغلف أجسامها صدفة من صفائح طباشيرية صلبة ، توجد تحت الجلد ، و مغطاة أحياناً بأشواك ضخمة سميكة .

للمزيد راجع : كتاب المعرفة ، المرجع السابق ، ص. ١١١ .

لقد حاول الفنان من خلال تنفيذه لشكل الدرفيل *[1]، أن يصل به إلى الواقعية ، لذلك لم تكن من الصعوبة بمكان أن نتعرف عليه بسهولة ، و في هذا المنظر ، نجد الدرفيل ، و قد خرج إلى سطح الماء في حركة إلتفافية ، فينفتح الصمام الذي يغلق الفتحة الأنفية ، و يندفع الهواء المختزن بالرئتين بسرعة ، ليحل محله هواءً نقياً ، ثم يقفل الصمام مرة أخرى ، قبل أن يغوص الرأس مرة أخرى تحت الماء*[2].و تبدو أذنا الدرفيل كنتوءات*[3]ضيقة على جانبي الرأس ، كما نرى هنا زعنفته الظهرية الواحدة ، و ذنبه المكون من شعبتين مستعرضتين .

يلي هذا الدرفيل سمكتين ، و لكن للأسف لا تتضح معالمهما جيداً ، فتعذرت محاولة التعرف على نوعيهما .

خامساً : السفينة الكبيرة :- على ما يبدو ، فإن هذه القطعة من الفسيفساء التي تصور عملية الصيد بواسطة القوارير ، كانت جزءً من لوحة كبيرة ، إلا أننا هنا لا نجد في الصورة التي وجدتها ، سوي الجانب المصور لمركب إله حب و الصيد بالقوارير ، و مع ذلك ، ففي الجانب الأيمن من القطعة ، يطالعنا منظر مقدمة مركب صيد كبيرة الحجم ، أو لعلها مركب تجاري من تلك المراكب التي تجوب البحار ، دونما خوفٍ من أية عوامل خارجية كالأسماك الكبيرة المفترسة ، أو الأمواج ، أو العواصف ، و الرياح العاتية .

---

*١- الدرفيل : الدرافيل حقيقة حيتان ذات أسنان صغيرة ، تنتمي لرتبة الحوتية : *Cetacea* ، و لما كانت الدرافيل من الثدييات ، فإنه يتعين عليها تنفس الهواء ، و يتم هذا خلال فتحة أنفية واحدة ، تقع على الجانب الأيمن لا على الرأس . و يحدث التنفس نتيجة لخروج الدرفيل إلى سطح الماء .
للمزيد راجع : كتاب المعرفة ، المرجع السابق ، ص. ١٣٠ .

*٢- نفسه .

*٣- هذه النتوءات عبارة عن قنوات سمعية منقرضة .

من خلال الجزء الصغير الذي نستطيع رؤيته هنا ، نرى رجلين أحدهما واقفاً في مياه البحر ، حيث يصل ارتفاع مستوى المياه إلى أعلى سيقانه بقليل ، و أسفل خصره ، و هذا معناه أن السفينة في هذه اللحظة ليست موجودة في عرض البحر ، و إنما هي راسية في احد المواني .

و استند في رأيي هذا على نقطة أخرى أيضاً ، هي ظهور هذا الرجل الذي يقف في المياه ، و هو يبدو كما لو كان ملاحاً يشير إلى شخص آخر فوق السفينة ، حيث نرى ذراعه الأيسر مرفوعاً في حركة الاشارة ، و هذا الملاح هو الذي يوجه الربان إلى الجهة الواجب الذهاب ناحيتها .

و بالنظر إلى هذا الرجل ، فسوف يلفت انتباهنا جسمه الفارع الطول ، و عضلاته القوية ، بخاصة عضلات الظهر و العامود الفقري ، هذا بالإضافة إلى لون جسمه البرونزي الداكن ، بما يشير إلى كونه يظل تحت آشعة الشمس المحرقة لفترات طويلة .

كما نستشعر أيضاً من حركة جسمه ، مدى الجهد الذي يقوم به و كأنه يسحب السفينة بذراعه اليمنى .

أما الشخص الثاني الموجود أعلى هذه المركب ، فلا نرى منه سوي نصفه فقط ، و مع ذلك يبدو أنه واقفاً منفرج الأقدام ، و منهمك في عمل ما .

و بطبيعة الحال ، ظهر الاختلاف واضحاً بين لون بشرة آلهة الحب ذوي البشرة الشاحبة ، عن بشرة الملاح ، أو البحار ببشرتهم الداكنة .

شكل السفينة نفسها ، لا يختلف عليه اثنان في كونها سفينة قوية و كبيرة ، أعدت لتمخر عباب السماء ، و يتضح جودة صنعتها و كونها مزودة بمجاديف عديدة .

و يظل لهذا المثال أهميته و روعته من خلال موضوعه المحبب ، آلا و هو الصيد ، بالإضافة إلى نجاح الفنان في اختياره للعناصر المصورة ، و التي لجأ إليها لتعكس فكره و فنه .

تقنية القطع :-

نلاحظ على هذه القطع الفسيفسائية الأربعة ، تقنية واحدة يبدو أنها كانت قد اتبعت فيهن .
فبالنسبة إلى تكنيك القطع الأربعة ، نجد أنه قد استخدمت فيها قطعاً فسيفسائية صغيرة ، و دقيقة و ذلك كي تستطيع أن تصور بدقة موضوعاً مميزاً كموضوع الصيد البحري بأنواعه ، بخاصة أنه يظهر فيه موج البحر ، و جسم السمك و قشوره .
و تتميز القطع أيضاً بالتنوع الواضح في الألوان المستخدمة ، حيث نجد الألوان الداكنة ، جنباً إلى جنب مع الألوان الفاتحة ؛ كل ذلك أضفى على العمل جمالاً ، و رونقاً بهيجاً . و حيوية متدفقة .
و هذا التنوع في أساليب الصيد ، يعد دليلاً على تقدم هذا النشاط آن ذاك ، حيث لم يكن قاصراً على نوع واحد فقط ، بل امتد ليشمل عدة أنواع يختار منها الصياد ما يناسبه حسب نوع السمك الذي يصيده ، و حسب مكان تواجده ، سواء كان يقوم بالصيد و هو جالس على صخرة على الشاطيء ، أم كان على متن مركب وسط البحر .
و من هنا نري كيف عرف القدامى الصيد بالقصبة ، و الطراحة ، و الدرائن . فنشطت حركة البحارة و الملاحين *[1].

و أخيراً كان هذا المثال ، على الرغم من قلة المراجع التي تناولته ، بل و ندرتها ، إلا أنه تظل له أهميته ، حيث يعكس بالصورة فقط أنواعاً متعددة و صوراً مختلفة من احد الأنشطة الهامة في حياة الانسان على مر العصور ، آلا و هو نشاط الصيد . . .

---

*١- المنجي النيفر ، المرجع السابق ، ص. ٤٦ .

﴿ ٤ ﴾ فسيفساء التبروز (المدينة):

عثر بمدينة التبروز أي المدينة ، أو كما عرفت قديماً باسم ألثيبوروس *[1] بإفريقية القنصلية (تونس) ، على قطعة فسيفسائية تعد من أعظم القطع على الاطلاق لصورة لمشاهد الصيد البحري و حركة الملاحة النهرية و البحرية على حد سواء ، و ترجع هذه القطعة إلى حوالي عام ٢٨٠- ٢٩٠ م.*[2]. [صورة ٧٢]

و بصورة سريعة ، تمثل هذه الفسيفساء بحراً زاخراً بالأسماك*[3] ، هذا إلى جانب وجود مجموعة من المراكب الرومانية المختلفة الأشكال ، و قد كتب بجوارها أسماء إغريقية، أو لاتينية، و مختومة ببعض الأشعار اللاتينية .

و في احدى جوانب اللوحة نشاهد رأس الاله أوقيانوس ، و في الجانب الآخر لها نجد الاله " نهر " منحنياً*[4] . و هذه اللوحة محفوظة بمتحف باردو بتونس تحت رقم (A - 166) .

و بالنسبة إلى محاولة تفسير ماهية المكان الذي عثر به على هذه القطعة من الفسيفساء ، نجد أن الأراء قد تعددت و اختلفت فهناك من ذكر أن المكان الذي اكتشفت فيه*[5] ، ربما كان مركزاً للتداوي بالمياه المعدنية ، و يعضد هذا الرأي وجود البرك المائية بكثرة ، هذا بالإضافة إلى وجود قطعة من الفسيفساء عليها كتابة تتعلق بـرب الطب آلا و هو الإله

---

*١- التبروز : عرفت قديماً باسم ألثيبوروس : *Althiburus* هي مدينة تقع في الجزء الأوسط من غرب إفريقية البروقنصلية ، و هي مدينة جبلية بعيدة عن البحر ، تعرف اليوم باسم " المدّينة " .

*٢- Henig . Martin ., op.cit. , p. 126

*٣- المنجي النيفر ، المرجع السابق ، ص. ١٢٨ ، لوحة (١٦) ص. ٤٨ .

*٤- نفسه .

*٥- نفسه ، ص. ٩٠ .

الشهير باسم ابو قراط اليوناني : أسكولاب *[1].

و هناك رأي ثان يؤكد أن المبنى الذي عثر به على القطعة ، ليس إلا مبنى تجتمع فيه نقابة التبروز لتجارة نوع من أنواع البضاعة *[2].

و أخيراً هناك رأي رستوفتزف ، الذي ذكر أن هذه القطعة الفسيفسائية كانت تغطي أرضية الحمام البارد " *frigidarium* " في دورة المياه الخاصة بمنزل رجل غني كان يسكن في مدينة ألثيسوروس *[3].

و في جميع الأحوال ، فعدم توصل الباحثين و الأثريين بصفة قطعية إلى معرفة هوية المبنى ، فإن ذلك لا يمنعنا من الوقوف طويلاً وقفة تأمل و اعجاب أمام هذه الوثيقة النفيسة جداً *[4].

---

*1- ابو قراط : أسكولاب Αἐσκλέπιος كثيراً ما قص لنا الكاتب هيزيودوس و بنداروس قصة هذا الإله الخاص بالطب حتى أنه قد لقب بإله الطب ، و قد بلغت شهرته درجة كبيرة حتى أن الرومان أنفسهم اتخذوه هم أيضاً إلهاً للطب لديهم و عرف عندهم باسم : إسكولاب .
كانت امه هي كورونيس *Coronis* ابنة فليجياس *Phlegyas* ملك تيساليا *Thessalie* ، و كان الإله أبوللون قد أوقعها في غرامه ، إلا أنها خانته مع إنسان فان هو إيسخيس *Ischys* .
و عندما علم الإله أبوللون بخيانتها تلك ، عاقبها بالموت ، و قبل أن ينتهي جسدها تماماً أحس بالندم على فعلته فأنقذ ابنه من بين أحضانها ، و كان هذا الابن هو ابو قراط Αἐσκλέπιος .
و قد عهد به أبوللون إلى القنطور الحكيم خيرون ليربيه و يعلمه الفنون و العلوم عمل التركيبات الدوائية الطبية .و قد برع في هذا المجال كثيراً حتى أنه لم يعد فقط قادراً على معالجة المرضى ، و إنما أصبح أيضاً يستطيع إعادة الحياة إلى الموتى ، مثل جلوكوس ، و تيندار ، و هيبوليت .
أمام هذه المعجزات ، استشاط الإله هاديس غضباً من إعادة الموتى من مملكته ، و انتهي الحال بابي قراط أن تخلص منه الإله زيوس - كبير الآلهة - حتى لا يختل الميزان الكوني .
للمزيد راجع : Schmidt , Joel. , op.cit. , p. 50 .

*2- المنجي النيفر ، المرجع السابق ، ص. ٩٠ .

*3- رستوفتزف م. ، المرجع السابق ، جـ. ٢ ، ص. ١٠٥ .

*4- المنجي النيفر ، المرجع السابق ، ص. ٩١ .

وصف القطعة :

كما سبق القول ، فإن هذه الفسيفساء من مدينة ألتبروز في ولاية إفريقية البروقنصلية : *Africa Proconsularis* . و حفظت القطعة بمتحف العلوي أو باردو *[1].

و طرفا هذه القطعة الفسيفسائية يوضحان الحركة الملاحية : فمن ناحية نجد رأس إله المحيط *Oceanus:* *[2]و قد أحاطت به الأسماك و حيوانات البحر الأخرى ، و ملائكة الحب : *Cupid* *[3]و هي راكبة على دولفينات *delphinus* . و من الناحية الأخرى ، نجد صورة إله " نهر " محاطاً بالبوص و الغاب ، و في يده اليسرى فرع شجرة .

---

*١- رستوفتزف ، م. ، المرجع السابق ، جـ. ٢ ، ص. ١٠٥ ، اللوحة ٢٩ ص. ١٠٤ .

*٢- إله المحيط : *Oceanus* ، و المحيط ظاهرة طبيعية ظهرت قبل العالم نفسه ، و قد احتل المحيط مكانة بارزة و هامة في عالم الأساطير الإغريقية .

بالنسبة إلى الإله نفسه ، فهو ابن أورانوس *Οὔρανος* و الزوجة *γη'* ،و هو التشخيص الإلهي للمياه. و يحيط بالأرض و كأنه نهر عظيم تبدأ منه الخليقة و إليه ينتهي كل شيء .

و هو اب لنحو ثلاثة آلاف نهرٍ هي التي تسد عطش الرجال ، و تروي لهم أراضيهم فتجود بالزراعات . و قد أنجبت له زوجته *Tethys* عدد كبير من البنات هن *Oceanides* ، بالإضافة إلى عدد من آلهة الأنهار .

و قد ظهر أوقيانوس مبكراً في الفن مع " إناء فرنسوا " ، ثم في أعمال النحت في برجامة ، و أخيراً في مرحلة متأخرة في الأعمال الفنية الرومانية ، بخاصة على التوابيت ، فصور في شكل رجلٍ عجوزٍ ملتحي بذقن خضراء . و كان يحمل قرن ثور يرمز به إلى قوة المياه الطاغية و المتدفقة .

للمزيد راجع : Schmidt Joel. , op.cit. , p. 221

The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 1058

*٣- كيوبيد : *Cupidus* يتشابه مع الإله إيروس الإغريقي كثيراً في خصائصه ، حتى انتهى به المطاف إلى أن أصبحا تمثيلاً لإله واحدٍ ،و هو مساعد للإلهة أفروديت ، فهو تشخيص لرغبة الحب و كثيراً ما صور في الفن كطفل بأجنحة و معه القوس و السهام التي يطلقها على القلوب فتفيض عشقاً و هياماً . للمزيد راجع : Schmidt , Joel. , op.cit. , p. 85

و بالنسبة إلى هذه اللوحة ، فقد عرفت أيضاً باسم " فسيفساء المُدينة " ، و ذلك نسبةً إلى المُدينة التي عثر فيها على اللوحة ، و من هنا حملت نفس الاسم *[1].

أما بالنسبة إلى المسافة بين الطرفين*[2] ، فهي تمثل الماء الذي تسبح فيه مختلف المراكب التي تمخر البحار و الأنهار ، و أغلب هذه السفن مسماة بأسمائها الخاصة ، و قد يصحب هذه الأسماء إقتباسات من بعض الشعراء اللاتين .

و على الرغم من أن هذه الكتابات ليست موضوعاً للبحث و الدراسة هنا ، إلا أنه من الجدير بالذكر أنه قد وردت بعض الأسماء بكل من اللغة اللاتينية و اليونانية *[3]. و تدل هذه القطعة على مبلغ الاختلاف و التباين العظيم في السفن التي كانت تستخدم في العالم القديم في مختلف الأغراض .

و اللوحة تعطينا خمسة و عشرين نوعاً من المراكب التي كانت تستعمل في العهد الروماني ، و يختص بعضها بنقل أنواع من البضائع *[4].

---

*١- المنجي النيفر ، المرجع السابق ، ص. ٤٦ .

*٢- رستوفتزف م. ، المرجع السابق ، جـ. ٢ ، ص. ١٠٥

*١- من أفضل هذه النقوش حفظاً و صيانة ، النقوش التالية :

(1) *Σχέδια*, *ratis sive ratiaria*
(2) *Celetes*, *κελήτες* : " hypereticosque celetas (Lucilius ?) "
(3) *Celoces* : " Labitur uncta carina per aequora cara celocis " (Ennius) .
(4) *Corbita* : " quam malus navi e corbita maximus ulla'st " (Lucilius) .
(5) *Hippago*, *ἱππαγῶγος* (laden with three horses-Ferox , Icarus and Cupido) .
(6) *Catascopiscus*
(7) *Actuaria (portisculus)* و يعين الربان الوقت المناسب للمجدفين بواسطة مطرقة خشبية
(8) *Tesserariae*
(9) *Paro* : " tunc se fluctigero tradit mand { atiq { ue } paroni " (Cicero) .
(10) *Myoparo*
(11) *Musculus*, *μύδιον* .

للمزيد راجع : رستوفتزف م. ، المرجع السابق ، جـ. ٢ ، ص. ١٠٥

*٤- المنجي النيفر ، المرجع السابق ، ص. ٤٦

إذا بدأنا بطرفي اللوحة ، نجد في البداية رأس الإله أوقيانوس . و الملاحظ أن الكاتب المنجي النيفر*[1] يعتقد أن هذا الإله هو رب النهر لا البحر في نظر الإغريق ، و هو النهر العظيم الذي يجري في دائرة حول نهاية العالم التي منها و إليها تشرق و تغرب الشمس و النجوم .

فنري رأساً هائلاً لهذا الإله بلحيته الموقرة و شعره الهائج المختلط بالحيوانات البحرية و النباتات التي تغطي أحياناً جانباً من وجهه و صدره ، و كانت هذه الحيوانات و النباتات البحرية كثيراً ما تزين عتبات المنازل للوقاية من العين .

و هكذا ظهر وجهاً لرجل كبير في السن ، له لحية طويلة و كثيفة في نفس الوقت و قد تشابكت و تشعبت حتى اختلطت بخصلات شعره الهائجة و الطائرة ، و كأنها تموج و تتطاير في كل مكان ، فبدا في النهاية و كأن شعره و لحيته شيئاً واحداً متشابكاً ، و متشعباً ، و غزيراً .

كذلك ظهرت حواجبه كثيفة و توحي مع شكل العينين بالحزن نوعاً ما ؛ فقد صورت العينان بيضاويتان و ذات جفون منتفخة بعض الشيء . أما الأنف ، فهي طويلة و حادة ، و أخيراً الفم الذي لا يكاد يظهر بسبب كثافة شعر الذقن .

و لم يغفل الفنان عن تصوير خطوط الوجنات و ثنياتها ليعبر بها عن عامل السن فيضفي عليه الوقار و الهيبة .

و تحقيقاً لعامل السيمترية ، نجد الفنان و قد صور على يمين و يسار الإله أوقيانوس ملائكة الحب : كيوبيد .

فظهرت هذه الأخيرة في شكل طفلين صغيرين و لهما أجنحة ، و يمتطيان الدرافيل . و قد كان لمنظرها هذا تأثيره في صبغ المنظر بالشاعرية و الجمال اللذين يتميز بهما منظر آلهة الحب في العادة .

---

*١ – المنجي النيفر ، المرجع السابق ، ص. ٨٤ .

و إذا رأينا الإله أوقيانوس و فوق رأسه أرجل الجمبري ، ثم حوله تلك السفن و المراكب*[1]، حق لنا أن نعتقد أن المعنيين بالأمر هم مجهزو المراكب و السفن ممن يخاطرون بأموالهم في التجارة البحرية *[2].

و قد يتعجب القارىء نظراً لوجود مدينة ألثيبوروس في منطقة بعيدة تماماً عن البحر ، فهي مدينة جبلية ؛ و لكن وجود هذه المشاهد بالمدن البعيدة عن البحر ، لا تفند هذا الافتراض ، ذلك أن الملاحين و مجهزي السفن يمكن لهم الرجوع إلى مسقط رأسهم بعد فترة غياب ، لبناء المنازل الضخمة و السكنى بين أهلهم و عشيرتهم *[3].

فكما كان كبار الفلاحين يملكون داراً في الضيعة ، و أخرى بالمدينة ، فلا عجب أن يملك كبار التجار أيضاً منازلاً قرب أحد الموانيء ، و أخرى بمسقط رأسهم .

لقد قدم لنا هذا الجدول *[4]- أو ما بقي منه - خمسة و عشرون نوعاً من المراكب الإغريقية و الرومانية .

و قد كتب ، كما سبقت الإشارة من قبل ، أسماء اثنين و عشرين منها مع بعض الاستشهادات الشعرية بالأحرف الرومانية ، و أحياناً بالإغريقية أيضاً . و الكل يسبح في بحر زاخر بالأسماك ، تحت نظر الإله " أوقيانوس " ، و الإله " نهر " .

فإذا تناولنا هذه المراكب بشيء من التفصيل - بالقدر الذي تسمح به حالة القطعة - نجد أن هذه المراكب تنقسم إلى قسمين .

---

*١- المنجي النيفر ، المرجع السابق ، ص. ٩٠ .

*٢- يذكر المنجي النيفر مثال مشابه هو فسيفساء حمام شط مريم (تمترا القديمة) ، الموجودة بضواحي سوسه .

*٣- نفسه .

*٤- نفسه ، ص. ٩١ .

القسم الأول ، و يشمل سفناً حربية ذات قلوع و مجاديف *[1].
أما القسم الثاني ، فيشمل السفن المدنية ؛ و هي عديدة نظراً لتعدد و اختلاف الأغراض التي تستخدم فيها .
فمن بين هذه السفن المدنية ؛ سفناً شراعية بدون مجاديف ، و تكون خاصة بحركة الملاحة التجارية ، فبعضها عبارة عن قوارب تصلح في عملية نقل البضائع ، بخاصة الجرار .
و هناك أيضاً قوارباً أخرى تختص بعملية نقل الخيول .
فبالنسبة إلى الخيول *[2]، فنجد أنها قد ظهرت بكثرة على الفسيفساء من ولايات إفريقية الشمالية بصفة عامة ، حتى أنها في أغلب الأحيان كانت تصور ، و يكتب بجوارها أسمائها ، مثل اسم الحصان : فيروكس φήροξ ، و إيكاروس Ἴκαρος ، و كيوبيد Cupido ، و هم اللذين تم نقلهم في مركب من المراكب التي ظهرت في هذه القطعة الفسيفسائية .
و أخيراً يوجد فلكاً صغيرة قد تستعمل للركاب ، بالإضافة إلى الزوارق التي تستخدم في أغراض الصيد .
و من هنا استحقت هذه اللوحة أن تلقب بلوحة "جدول السفن الإغريقية و الرومانية" .

و أخيراً ، فعلى الرغم من صعوبة التعرف على النماذج المصورة أمامنا بصفة قاطعة ، إلا أنني ارتأيت آلا أغفل هذه القطعة من الفسيفساء ؛ نظراً لما تعكسه من عالم بحري يكتنفه الغموض و الإبهام ، هذا بالإضافة إلى المعلومات المختلفة عن الحركة التجارية ، و النشاط الملاحي المرتبط بها .
فهذه القطعة *[3]هي دليل واضح و صريح على علو شأن

---

*١- المنجي النيفر ، المرجع السابق ، ص. ٩١ .

*٢- Blanchet , Adrien . op.cit. , p. 78 .

*٣- رستوفتزف ، م. ، لمرجع السابق ، جـ ٢ ، ص. ٤٩٧ ، ملاحظة رقم ٣٥ (الحاشية) .

التجارة البحرية ، و ما كان لها من أهمية بالغة مما كان يصرفه الأباطرة ، و ما كانت تنفقه المدن من مبالغ طائلة على تحسين المرافئ القديمة و التوسع في إنشاء أخرى جديدة بفضل استخدام جميع وسائل التحسين و سبله المستحدثة نتيجة لما بلغه الفن الهندسي من تقدم و كمال في العصر الهلينستي *[1].

و كان أعظم نشاط في هذا المضمار هو الذي نهجه الإمبراطور تراجان.

و شيدت أيضاً مئات من الفنارات في أعظم المواقع أهمية على شواطئ البحر المتوسط ، و أصبحت السياسة المطردة في تشييد الفنارات لصالح الملاحين من مستحدثات القرن الأول الميلادي *[2] .

و لكي ندرك مدى ما طرأ من تقدم ضخم في التجارة النهرية *[3]، يتعين أن نلاحظ ذلك التباين الشديد حتى في تلك التفصيلات الموجودة بمختلف أنواع القوارب و السفن النهرية المرسومة على هذه الفسيفساء .

و يعتقد رستوفتزف أنه ، أغلب الظن ، أن الصور المنعكسة على هذه الفسيفساء قد أُخذت من كتالوج للسفن موضح بالصور . و جدير بالذكر أن الفسيفساء الذي اتخذ من موضوع السمك مادة له في جميع أنحاء العالم الإغريقي الروماني ، كان يقتبس رسومات الأسماك من بحوث موضحة بالصور في علم الأسماك *[4].

---

*١- رستوفتزف ، م. ، المرجع السابق ، جـ. ٢ ، ص. ٤٩٧ ، ملاحظة رقم ٣٥ (الحاشية) .

*٢- نفسه .

*٣- نفسه ، ص. ٤٩٨ .

*٥- علم الأسماك : ἰχθιόλογος .

و حقيقة الأمر أنه في فسيفساء ألثيوروس لا توجد أسماء خاصة دالة على قوارب مصرية ، و إنما هي أسماء كثيرة لقوارب كلتية و رومانية *[1]. و في هذا دلالة على أن كتالوج السفن صُنف و جمع في إيطاليا من أحد المصادر الهللينستية ، و ليس السكندرية ، و أن الشخص الذي اضطلع بهذا العمل كان وثيق الصلة و المعرفة بأحوال إيطاليا و بلاد الغال . و يبدو أن الأصوب تغليب اسم شخص مثل فيريوس فلاكوس*[2] *Verrius Flaccus* على فارو *Varro* *[3] .

---

*١- رستوفتزف ، م. ، المرجع السابق ، جـ. ٢ ، ص. ٤٩٨ ، الحاشية رقم ٣٥ .

*٢- فيريوس فلاكوس : هو *Verrius Flaccus Marcus* (من حوالي ٥٥ ق.م. إلى ٢٠م.) كان معلماً و مربياً و أصبح " تيتور " *tutor* لأحفاد أغسطس . كان بعد فارو ، من أبرز معلمي روما ، و كان يجمع بين دراسة اللغة و الآثار ، و للأسف فقدت معظم أعماله .

للمزيد راجع : The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , 1589 .

*٣- فارو : هو *Marcus Terentius Varro* (١١٦-٢٧ق.م.) ولد في ريات *Reate* بأرض السابين ، شمال شرق روما . و قد درس في روما على يد أيليوس *Aelius* ، ثم في أثينا على يد الفيلسوف الأكاديمي أنتيوخوس : *Antiochus* . و قد تقلد المناصب العامة و خدم تحت لواء بومبي في الحرب الأهلية . و كرمه قيصر و عهد إليه بتكوين أول مكتبة عامة في روما ، إلا أن المشروع للأسف لم يكتب له أن يري النور ، بخاصة بعد اغتيال قيصر .

و عندما أكمل عامه الثامن و السبعون ، كان قد كتب حوالي ٤٩٠ كتاباً منهم ٥٥ مجلداً معروفاً . من مؤلفاته الشهيرة :-

* عن اللغة اللاتينية : *De lingua latina* في خمسة و عشرين كتاباً ، و قد صدر هذا العمل قبل موت شيشرون ، أي حوالي عام ٤٣ق.م.

* عن الزراعة : *De re rustica* و يتكون من ثلاثة كتب صدرت عام ٣٧ق.م. ، و تتحدث هذه الكتب عن الزراعة بصفة عامة و عن تربية الماشية ، و الطيور ، و النحل .

للمزيد راجع : - جورج سارتون ، المرجع السابق ، جـ. ٦ ، ص. ٦٨-٦٩

- The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 1582 .
- Petit Larousse Illustre' , op.cit. , p. 1756

و أخيراً ، فجدير بالقول أيضاً ، أنه على الرغم من أهمية هذه القطعة لما تعكسه من بيئة بحرية كبيرة و متنوعة ، فإن هذا لا يمنعنا من تناول بعض النقاط التي تحسب على الفنان و ليس له .

فنجد أولاً ، أنه على الرغم من بعض الأخطاء الناتجة عن جهل العامل للناحية التقنية في ميدان الملاحة ، ففي ست حالات صور الجدافين على عكس الواقع *1.

كذلك ، فقد أهمل الفنان رسم السكان ، ما عدا السفن الكبيرة ، هذا بالإضافة إلى أن تصويره حسب الرسم النظري غير محكم و قياساته غير نسبية .

و مع ذلك فجدولنا هذا فريد من نوعه ، إذ يعطينا كل هذه الأشكال التي تكاد تكون مجهولة تماماً ، و زيادة عن ذلك الأسماء و الاستشهادات المصاحبة التي تعين على التعرف على بعض الأمور الغامضة .

هذا بالإضافة إلى أنه يعتبر دليلاً واضحاً على اهتمام الفنان بتصوير البيئة البحرية ، كما ظهر اهتمامه من قبل بالبيئة الطبيعية الرعوية ، و الريفية .

---

*1- المنجي النيفر ، المرجع السابق ، ص. ٩١ .

﴿ ٥ ﴾ فسيفساء أودنة :

عثـــر علـــى هـــذه القطعـــة الفسـيفسائية فـــي أطـــلال دار ريفيـــة كبيـــرة ، كـــانت تقـــع فـــي جـــوار مـــدينة أوذنـــة *[١]، أو كمـــا عـــرفت قـــديماً باســـم : أوثينـــا *[٢]، و ذلك فـــي تـــونس (إفريقيـــة البروقنصـــلية : *Africa proconsularis* .

و قـــد كـــانت هـــذه القطعـــة تـــزين أرضـــية واحـــد مـــن ســـاحات و أفنيـــة الـــدار التـــي تعـــرف باســـم الأتريـــا : *atria* فـــي هـــذا المنـــزل المتـــرف ، الذي يحتمـــل أنـــه كـــان ملكـــاً لآل لابيريوس : *Laberii* *[٣]. [صورة ٧٣]

---

*١– أوذنة : Oudna هو الاسم الحديث لمدينة أوثينا *Uthina* القديمة في تونس (إفريقية البروقنصلية) . و هي في الأصل عبارة عن مدينة رومانية أقيمت في منطقة السهل الخصيب من وادي مليانة ، و كانت تبعد عن قرطاجنة بحوالي ٣٢كم. من الجهة الجنزبية الغربية .

بدأت في الأصل بكونها ولاية صغيرة " *civitas* " و يحكمها حكام بونيين يطلق عليهم اسم : *suffetes* ، ثم اختارها أوغسطس بعد ذلك كمستعمرة *colonia* و أصبحت في عهده مقراً لجنود الكتيبة رقم *Legio XIII* . أما في عصر الإمبراطور هدريان ، فقد حباها بعطفه و منح سكانها حق المواطنة ، فأصبحوا *peregrini* و سرعان ما زاد حجمها و اتسعت لتصبح مدينة ذات حجم كبير و تتميز بالرخاء الشديد . و يشهد على ذلك عظم مساحة مبانيها العامة ، و من ناحية أخرى فخامة منازلها الخاصة منذ منتصف القرن الثاني الميلادي .

و قد عثر بها وحدها على ٦٧ قطعة فسيفسائية نقلت إلى متحف باردو بتونس في القرن التاسع عشر. هذا بالإضافة إلى أن المدينة تحتوي على مبنى مصارعة الوحوش : *ἀμφιθέατερ* و يؤرخ بالقرن الثاني الميلادي ، و يعتبر أكبر مثال في إفريقية كلها إذ تبلغ مساحته ١١٢م.× ٨٩م.

أيضاً يوجد بالمدينة مسرح : *θέατερ* قطره ٨٥م. ، و حمامات عامة كبيرة ، و كابيتول *capitolium* ، و آثار لسوق عامة *Forum* .

للمزيد راجع : The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 1574 .

*٢– رستوفتزف ، م. ، المرجع السابق ، جـ. ٢ ، ص. ٢٢٩ ، لوحة ٦٣ (١) .

*٣– نفسه .

و هذه القطعة محفوظة بمتحف باردو بتونس تحت رقم : (A - 105)[*١].

وصف القطعة :

تعكس القطعة بصفة عامة مشاهد من الحياة الريفية البسيطة ، و الأنشطة التي تجري بها من حرث ، و رعي للأغنام ، و تربية للحيوانات ، و خيمة ، و بئر ، و غيرها من المناظر المرتبطة بالريف [*٢].

فإذا بدأنا بوسط الصورة [*٣]، فسوف نرى فيه منزلاً قرويا ، أو جرناً ، و في بابه يقف رجلاً يحتمل أن يكون راعياً .

و قد وقف هذا الرجل يستند إلى عصا طويلة ، و هو ينظر إلى قطيع يقترب من الدار .

في الحائط الجانبية من هذا المنزل ، يوجد ثلاثة منافذ ، بالإضافة إلى باب قليل الارتفاع ، و يستند عليه محراث .

و يتجه قطيع من الماعز و الضأن و الثيران صوب المبنى ، بينما يجري كلبان في الاتجاه المضاد عبر الحقول . و أعلى هذا الجزء يقوم رجلاً بحراثة حقلاً مستخدماً بعض الثيران .

و بالقرب من المنزل ، نجد خيمة : *gourbi* و بجوارها بئراً بدائية ملأ منها رجلاً منذ لحظات حوضاً على هيئة نصف دائرة ، و يسقي منها حصاناً . و على مقربة من ذلك ، نرى حصاناً آخر و قد ربط إلى وتد بين البئر و المنزل .

و إلى جهة اليمين ، يسوق رجلاً يرتدي معطفاً ثقيلاً حماراً .

إن هذا الجزء الأوسط من الفسيفساء ، يمثل حقلاً قسماً من ضيعة كبيرة .

---

*١- المنجي النيفر ، المرجع السابق ، ص. ١٢٨ .

*٢- نفسه .

*٣- رستوفتزف ، م. ، المرجع السابق ، جـ. ٢ ، ص. ٢٢٩ .

لقــد أحيطــت الصــورة الوســطى مــن ثــلاث جهــات بمناظــر تبيــن الأعمــال المختلفــة لمــلاك الضــيعة و عمــالها *[1].

الجهــة الأولــى اليســرى ، نجــد فيهــا ثــلاثة رجــال فــي مــلابس أنيقــة ، و علــى خيــول جميلــة ، يهاجمــون لبــؤة ، و يقتلونهــا .

فــي الجهــة الثــانية الســفلى ، صــورت مناظــر أخــرى للصــيد ، حيــث يهاجــم رجــلاً عــاري الجســم ، إلا مــن عبــاءة تــرفرف مــن علــى كتفيــه ، خنــزيراً متوحشــاً بيــن صــخور فــي أرض بهــا مســتنقعات ، بينمــا يحــاول رفقــاؤه أن يمســكوا كلبــاً ضــخماً يثــب علــى الخنــزير .

أمــا فــي الأجــزاء الصــخرية مــن هــذا الجــزء الســفلي ، فنــري رجــلاً آخــر يتحــرك ببــطء و قــد تنكــر كعنــز و هــو يمشــي علــى يــديه و ركبتيــه لســوق أربعــة طيــور تعــرف بالحجــل إلــى شــبكة .

أمــا الجــزء الثــالث و الأخيــر ، و الواقــع علــى اليميــن فنجــد فيــه مناظــراً مــن الحيــاة الريفيــة متمثلــة فــي راعٍ فــي الحقــول يعــزف علــى نايــه تحــت شــجرة زيتــون ، و علــى مقــربة منــه يوجــد قطيعــاً مــن المــاعز ، يحلــب إحــداها راعٍ آخــر ، بينمــا يجمــع عبــد زنجــي زيتونــاً مــن شــجرة عاليــة *[2].

<u>دراسة تحليلية للقطعة :</u>

<u>أولاً : التأريخ</u> : لا يــرجع تــاريخ هــذه القطعــة إلــى مــا قبــل القــرن الثــاني بعــد الميــلاد ، فكمــا ســبق القــول كــانت المنــازل الفخمــة منتشــرة فــي القــرن الثــاني الميــلادي *[3].

---

*١- رستوفتزف ، م. ، المرجع السابق ، جـ ٢ ، ص. ٢٢٩ .

*٢- نفسه .

*٣- راجع كلٍ من : - رستوفتزف ، م. ، المرجع السابق ، جـ ٢ ، ص. ٢٢٩ .

The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 1574 . -

و قد اختلفت الآراء في صحة تأريخ هذه الفسيفساء ، فنجد أن الأثري الواحد يرجعها أحياناً إلى حوالي عام ١٦٠-١٨٠ م. ، ثم يتردد في ذلك ، و يذكر بعد ذلك أنها ربما من عام متأخر حوالي عام ٢٠٠-٢٢٠م.*[١] أي أواخر القرن الثاني ، أو أوائل القرن الثالث الميلادي *[٢].

ثانياً : تقسيم اللوحة : تنقسم القطعة إلى منظر رئيسي في وسط ، و حولها مناظراً أخرى تخدم نفس الموضوع .

و قد عمد الفنان إلى ترتيب المشاهد المراد تصويرها في سطور ، أو صفوف مركبة ، و قد ظهرت هذه الطريقة في إفريقية لأول مرة *[٣].

و نري هنا المنظر الرئيسي ، و يشغل جزءً كبيراً في وسط اللوحة ، ثم عمل الفنان صوراً تلتف حول المشهد الرئيسي ، و كأنها كنارٌ و قد صوره من ثلاثة جوانب فقط ؛ الأيسر ، و الأيمن ، ثم السفلي أو الأمامي .

و أعتقد أن الفنان في حقيقة الأمر صور صفاً رابعاً و كان من المفروض أن يتواجد خلف المبنى ، و لكن - ربما رغبة منه في إبرازه و إظهاره بوضوح - نجد أنه قد رحل هذا الصف أمام المبنى كي نتعرف بسهولة على كل تفاصيله ، و أقصد به الجزء الذي يحتوي على البئر ، و الخيول و الرجل الذي يسوق الحمار .

ثالثاً : المشهد الرئيسي : بالنسبة إلى المنظر الرئيسي في القطعة هنا ، فنجد أنه يعتبر وحده بمثابة منظراً متكاملاً ، و ثرياً ، إذ نراه زاخراً بعدة نقاط كلٍ منها جديرة بطول الملاحظة ، و الدراسة .

---

*١- Henig , Martin ., op.cit. , p. 125 .

*٢- المنجي النيفر ، المرجع السابق ، ص. ١٢٨ ، لوحة ١٥ .

*٣- Henig , Martin ., op.cit. , p. 125

يضم هذا الجزء مشاهداً مختلفة من حياة الضياع ، و الحياة الريفية بصفة عامة . فهناك منظر المبنى المصور ، ثم منظر قطيع الأغنام التي ترعى أمام الدار ، و أخيراً منظر ذلك الرجل الذي يحرث حقله .

أي أننا في جزء واحد ، نري جميع الأنشطة و العناصر المرتبطة بحياة الريف بدءً من المبنى الريفي ، ثم تربية الأغنام ، هذا بالإضافة إلى عملية الحرث و الزراعة .

(أ) المبنى : نرى أمامنا مبنى ريفي يتميز بالبساطة و الحجم الصغير ، له مدخل مستطيل الشكل ، و كبير في واجهته الأمامية ، تلك التي يقف عندها رجلاً بعصاه .

أما في الحائط الجانبي ، فيوجد فيه ثلاث نوافذ صغيرة ، و باب أيضاً . و لكنه باب صغير يكاد يكون نصف حجم باب الواجهة .

كما نري سقف المبنى المرتفع الذي يأخذ شكلاً جمالونياً بعض الشيء . و أغلب الظن أن هذا المبنى كان حظيرةً للمواشي و جزءاً للدار ، و ليس منزلاً لاحد المستأجرين : *coloni* [*1].

و أنا أؤيد هذا الاعتقاد لسببين في رأيي ؛ الأول منهما أننا نري عند واجهة المبنى ذلك الرجل الواقف في المدخل . و يبدو أنه راعي الأغنام ، يحاول أن يدفعها إلى الجزء الأمامي المخصص كحظيرة للمواشي . و أعتمدُ في ذلك على منظره و هو يقف بالعصا ليحث بها القطيع إلى الداخل ، كما أنني أعتقد أنه قد وقف في المدخل بالذات كي يقوم بإحصاء عدد أغنامه فلا ينقص منها واحداً ، أو يشرد منه دون أن يدري به .

هذا بالإضافة إلى أن كبر حجم المدخل يعضد هذا الرأي حتى يسمح بدخول الماشية و الأغنام بحرية و دون مضايقة من خلال باب صغير ، فتفر هاربة منه .

و هكذا فالجزء الأمامي من المبنى عبارة عن حظيرة للماشية .

---

*١- رستوفتزف ، م. ، المرجع السابق ، جـ. ٢ ، ص. ٢٢٩ .

و السبب الثاني في اعتقادي أنه ليس بمنزل لاحد المستأجرين .
فالجزء الخلفي من المبنى يبدو أنه كان جرناً لخفظ
الغلال ، و ذلك من خلال مدخله الصغير الذي يكفي فقط لدخول
الركائب و الأجولة ، هذا بالإضافة إلى هذه المنافذ الثلاث التي
كانت – أغلب الظن – لتوفير التهوية الجيدة داخل هذا المبنى .
و هكذا كان هذا الجزء هو الجرن ، و وجود مدخلان للدلالة
على أن المبنى من الداخل مقسم إلى جزأين مستقلين .
و جدير بالذكر أيضاً أن هذا المبنى يعد صغير الحجم
بالمقارنة مع منزل السيد / يوليوس ، و من ذلك نتأكد أنه ليس
بمنزلٍ للراحة و السكينة ، و إنما هو مبنى منقسم إلى
حظيرة ، و مخزن أي مكان لضرورات العمل .
(ب) **القطيع** : بالنسبة إلى هذا القطيع المصور ، ففيه المعز .
و الضأن ، و الثيران ، و كلها كانت تتجه صوب الحظيرة .
و على الرغم من صعوبة التعرف على تفاصيل منظرهم ، إلا
أنه يمكن القول أن عددهم يتراوح ما بين ستة و ثمانية
رؤوس ، و قد استخدم فيها الفنان قطعاً من الفسيفساء
صغيرة الحجم و تتميز بالألوان الهادئة من درجات اللون
البني ، و البيج ، و الذهبي ، و هو ما زاد من صعوبة
تحديدهما لاختلاط هذه الألوان بلون الخلفية .
و لا عجب من وجود هذا القطيع بهذه القطعة الفسيفسائية ،
أليست تربية الماشية ، و الأغنام من عصب أعمال الفلاحة و الحياة
في الضياع ؟ فقد كانت لهذه الحيوانات و الفلاحة *[1]، بصفة
عامة عائدتها الوفيرة على الاقتصاد ، فتكونت حول الضيعات
و الزياتين صناعات (إن صح هذا القول) عديدة ، صناعة الخزف ،
و صناعة الجلود . و قطعان الغنم هذه العائدة إلى مرابضها هي
من النوع ذو الآلية الكبيرة .

---

*١- المنحي النيفر ، المرجع السابق ، ص. ٤٤ -٤٢ .

(ج) **الحرث** : نصل أخيراً إلى منظر ذلك الرجل الذي يقوم على حراثة الحقل ، بالإضافة إلى عملية الحرث نفسها .
ففي هذا الجزء الصغير ، تطالعنا عدة نقاط غاية في الأهمية ؛ حيث نجد رجلاً يستخدم المحراث المربوط إلى الثيران ، ليحرث به الأرض الزراعية .
لقد كان من المعروف *[1]، أنه من الزراعات السائدة في إفريقية في القرن الثاني بعد المسيح ، زراعة القمح .
فإفريقية كانت تلقب بمطامير روما ، و من هنا كان لهذه الزراعة تأثيراً واضحاً في اللوحات الفسيفسائية ، مثلما نشاهد في فسيفساء أوذنة هذه .
و يتبين بصفة عامة ، من خلال أثواب الفلاحين أن هذا الحرث يقع في فصلٍ رديء حيث يستعمل الرداء السميك .
و ليس هذا بالعجيب ، ذلك أن شمال إفريقية لا ينتج إلا القمح الشتوي ، و أن الحراثة تقع في موسم الشتاء *[2].
و هكذا يعكس لنا هذا الجزء الصغير ، أولاً الفصل المصور في هذه القطعة ، ألا و هو فصل الشتاء ، ثانياً الزراعة و الحقل الذي نراه كان مخصصاً لزراعة القمح .
ثالثاً استخدام الثيران القوية في جر المحراث و أداء المهام الشاقة بالحقل .
و لا ننسى منظر الفلاح نفسه بثيابه الثميكة ، الثقيلة ، و التي يبدو أنه يضع على جسمه عدداً منها ، و ذلك كي تقيه من برودة الجو . كما نلاحظ عليه أيضاً أنه متوسط الطول ، و قد أمسك بعصا كبيرة ليدفع بها الثيران إذا ما أرادت أن تتهاون ، أو تتكاسل عن أداء العمل المفروض عليها .

---

*١- المنجي النيفر ، المرجع السابق ، ص. ٣٢-٣٤ .

*٢- نفسه .

و قد استخدم الفلاح في جر المحراث ثوراً لونه بني داكن، و هو الأمامي ، بينما خلفه الثور الآخر بني اللون أيضاً و لكن ليس داكناً كالأول . و تتضح عليهما ضخامة الحجم و القوة البارزة من خلال شكل القوائم ، و القرون .
و من الواضح أن المحراث كان يلعب دوراً عظيم الأهمية بالنسبة إلى هذه المزرعة ، حتى أنه كان يوجد واحداً آخراً ، و قد استند على الحائط الجانبي من المبني ، فإذا تعرض أحدهما للتلف ، كان الآخر موجوداً يؤدي دوره في العمل بدلاً منه .

رابعاً : الكنار الأوسط : كما سبق القول ، فقد صور الفنان عدد من اللوحات تلتف حول المشهد الرئيسي ، و كأنها كنار ؛ و كانت من ثلاثة جوانب فقط ؛ الأيسر ، و الأيمن ، و السفلي ، و بالإضافة إلى صف رابع يقع أمام المبني ، سوف نطلق عليه – مجازاً – الصف الأوسط و هو الرابع و الأخير .
في هذا الجزء ، يطالعنا منظر خيمة : *gourbi* – بالقرب من المبني السالف الحديث عنه – و بئراً بدائية أمامها رجلاً يسقي خيوله ، بالإضافة إلى كلاب تجري ناحية الحقل ، و أخيراً رجلاً يسوق حماراً . و كل هذه النقاط تمثل عناصر هامة ، تحكي عن موضوع يكاد أن يكون مستقلاً عن الآخر .
فإذا بدأنا أولاً بالخيمة *gourbi* ، نجد أن منظرها متيراً للاهتمام .
فهي عبارة عن خيمة بدائية مكونة من ثلاثة جوانب ، و قد أعتمدت في نصبها على الأوتاد القصيرة ، القوية في نفس الوقت ، و كانت تدق في الأرض .
و وجود هذه الخيمة في لوحة أوذنة ، يحمل على الاعتقاد بوجود قوافل الترحال ، و لو مرة واحدة في السنة عندما يتغير الطقس *[١].

---

*١- المنجي النيفر ، المرجع السابق ، ص. ٤٢ .

و استكمالاً لمنظر الخيمة الدال على الترحال و الحياة الغير مستقرة ، نجد بعد ذلك أمام الخيمة ، منظر حصان و قد ربط إلى وتد ، و ترك عنده ليستريح ، و قد رفع صاحبه عنه اللجام و السرج كي يوفر له الراحة لبعض الوقت ، و ربما كان ذلك بعد مشاق الترحال ، و عناء السفر في الجو البارد .

و على مقربة من كل ذلك نرى بئراً بدائية ، تعتمد على إنزال الدلو بها ، فإذا امتلأ قام الشخص برفعه بعد ذلك عن طريق سحبه بواسطة الحبال .

و أمام البئر يقف رجلاً و قد ملأ منها لتوه دلو ماء و أفرغه في حوض مجاور على هيئة نصف دائرة ، و ذلك ليسقي منه حصانه ؛ فأغلب الظن أنه كان هناك الحوض الذي يخصص لسقاية الدواب بمختلف أنواعها ، بالإضافة إلى آخر يكون مخصصاً ليشرب منه البشر .

و بالنسبة إلى هذا الرجل فلعله كان يقيم بالخيمة الموجودة على مقربة منه ، و نلاحظ عليه الجسم المتوسط الطول ، كما أنه ليس بعريض ، و الغريب أننا نراه هنا يرتدي فقط سروالاً قصيراً (يشبه المايوه) و قد وقف في دعة و راحة .

أما بالنسبة إلى منظر الحصان الثاني ، فنجده و قد وقف في هدوء يشرب الماء من الحوض ، و قد عرف الفنان كيف يصور لنا جواداً في هذا الوضع ، حيث وقف و قوائمه متباعدة بعض الشيء ، أي منفرجة ، و ذيله مسترسل الخصلات ، أما شعر العنق ، فقد رأيناه ينسدل على جانبي عنقه ، بينما رأسه تنخفض إلى أسفل لتصل إلى الحوض .

و قد تميزت هذه الخيول بالجسم البني الفاتح اللون ، و الذي يميل إلى الطوبي مع الشعر الأسود الناعم .

و المشهد الثاني في الأهمية بعد سقاية الخيل ، كان منظر ذلك الرجل الذي يسوق حماره .

و على الرغم من أن حالة القطعة لا تسمح لنا كثيراً بالوقوف على أدق التفاصيل ، إلا أننا نستطيع القول أن منظر هذا الرجل يوحي بكونه شيخاً هرماً ، كبير السن .

و لعل السبب في هذا الانطباع كان مرده إلى معطفه الثقيل الذي يرتديه ، ليقيه من برودة الجو في فصل الشتاء القارص ، و لعل ثقل المعطف كثيراً زاده إنحناءً إلى الأمام ، و قد أمسك في إحدى يديه بعصا ليوجه بها الحمار من ناحية ، و لتكون من ناحية أخرى وسيلته في عقابه إذا ما تباطأ و امتنع عن السير .

أما يد الرجل الأخرى فيبدو أنه كان يمسك بها جسماً رفعه فوق كتفه ، و هو ما نري جزءً منه خلف ظهره .

أما بالنسبة إلى الحمار ، فهو حماراً قوياً أسمر اللون ، و يبدو أن ظهره كان ينوء بالأحمال التي وضعها الرجل فوقه ، لذلك فنحن نراه يسير بتؤدة ، و تمهل صوب الحقول ؛ و نعلل تفسير ذلك المشهد الخاص بالرجل و حماره ، بسيطاً كأن يكون هذا الرجل من ضمن فريق الرحل الذين يسكنون الخيمة ، و قد أخذ بعض البضاعة التي معهم و سوف يتوجه بها مع حماره إلى الحقول ، و منها إلى الأسواق ليقوم بعملية البيع و الشراء .

و نستطيع القول أيضاً ، أن الحمار كان عليه العمل بمشقة ، و حمل البضائع ، بينما أقتصر دور الخيول على ركوب الفرسان لها و استعمالها في التنقل .

و أخيراً ، استكمالاً لمنظر حياة البدو و الرحل ، كان لابد من ظهور الكلاب في القطعة ؛ و هكذا رأينا كلبين على يمين هذا الجزء و قد كانا يجريان في الاتجاه المضاد وربما للتوغل عبر الحقول ، أو قد يكونا يبحثان عن عنزة شاردة ، أو يقفان في المنطقة

لمجرد تأمين و حماية القطيع . و قد تميزت هذه الكلاب باللون البني الفاتح ، مع الجسم النحيل ، و الوبر البسيط .
و جدير بالذكر ، أن الكلب كان كثير الوجود في مشاهد الفسيفساء - بصفةٍ عامة - ، من أجل حراسة المنازل ، و قطعان الأغنام في المراعي *[1].

<u>خامساً : الكنار الأيمن</u> : كما سبقت الإشارة ، فإن هذا الجزء كان يعكس مناظراً من الحياة الريفية .
صور هذا الجزء عدة مناظر مختلفة في الموضوع ، إلا أنها كلها تعكس بصفة عامة الحياة الريفية ، و الرعوية البسيطة .
المنظر الأول منها عبارة عن راعٍ يرعي في الحقول ، و قد جلس بالقرب من شجرة زيتون ، و أخذ يعزف بنايه أعذب الألحان . فإذا تناولنا منظر هذا الراعي - بالقدر المستطاع من حالة القطعة - فسوف نجد شاباً فارع الطول يتميز بالجسم الرشيق ، و البنيان القوي ، و العضلات القوية ، و قد جلس على صخرة مرتفعة ليستكين عليها و يقوم بمراقبة أغنامه ، و فكر أن يسلي نفسه ، و كذلك أغنامه ، فأمسك بالناي و أخذ يعزف عليه .
و قد ارتدى الراعي ملابساً بسيطة لعلها من الكتان ، أو من الصوف لتتناسب مع طبيعة عمله ؛ و تتميز باللون البيج الفاتح ، و يبدو أنه رداءً يصل إلى ما فوق الركبة ، و له أكماماً قصيرة تكشف عن ساعديه القويين ، و نري أيضاً سيقانه الرشيقة . و لهذا الشاب بشرة خمرية و شعر بني فاتح .
و يضفي منظر هذا الفتى جواً شاعرياً جميلاً ، مما يكسب المنظر بصفة عامة هدوءً ، و رقة ، و عذوبة ، و صفاء .
فيلفت إنتباهنا إلى جمال الطبيعة البكر ، و الذي يتميز بسحره الخاص .

---

*[1]- المنجي النيفر ، المرجع السابق ، ص. ٤٤ .

المنظر الثاني هو منظر راعٍ آخر يقوم على رعاية قطيعه من الماعز ، حيث نراه و قد جلس يحلب إحداها .
و يتميز هذا الراعي بالشعر الأسود القصير المجعد ، بالإضافة إلى البشرة الداكنة ، و قد ارتدي نفس ملابس زميله السابق ، إلا أنه يبدو أنه أصغر منه سناً ، و شأناً ، و هذا ما نستشعره من ضآلة شكله و طريقة جلوسه .
لقد جلس هذا الراعي على صخرة قليلة الارتفاع ، تسهل له العملية التي يقوم بها هنا و هي حلب العنزة ؛ بينما وقفت أمامه العنزة في استكانة و دُعة منتظرة حتى ينتهي من عمله ، فتعود إلى الجري و اللعب و الرعي بين الحقول على مقربة من صاحبها .
أما العنزة الأخرى ، فنراها جالسة في هدوء و كأنها تستمع ، و تستمتع بعزف الراعي الأول الذي يعزف على الناي .
و من جهة أخرى ، لعلها تجلس هكذا لتنتظر دورها في الحلب . و تتميز هذه الماعز بالصوف الأسمر الكثيف .
و إلى الوراء من هذه الماعز ، نجد حيوانين آخرين احدهما ضخماً ، و الآخر بسيط الجسم و لا نستطيع أن نتعرف عليهما أبداً .
المنظر الثالث ، و الأخير في هذا الصف ، يعكس مشهداً لجني الزيتون من الشجرة ، و ذلك بواسطة عبد زنجي . و يعتبر هذا الجزء مثيراً للاهتمام ، حيث نرى شاباً عبداً أسود البشرة " زنجياً " قوياً ، فارع الطول ، مفتول العضلات ، يرتدي رداءً يغطي احد أكتافه دون الآخر ، و يبدو أنه له حزاماً عند الخصر ، ثم ينسدل قليلاً إلى ما قبل الركبة ، تاركاً الفرصة لظهور العضلات و السيقان الصلبة . و يقف العبد أمام شجرة الزيتون ، مشغولاً بجني الثمار منها ، و قد لجأ كما نراه إلى ربط الأغصان بالحبال حتى يسهل عليه هزها من ناحية ، و من ناحية أخرى بسبب ارتفاع الشجرة الملحوظ ، و هكذا

تتساقط الثمار الناضجة على الأرض ، فيعمل بعد ذلك على لمها ، و وضعها في سلة .
و أخيراً كان هذا الصف الأيمن يصور البيئة الطبيعية بجمالها ، و هدؤها ، و صفائها .

سادساً : الكنار الأيسر : يصور هذا الجزء مشهد صيد حيث الصيادون على خيولهم *[1].

و نري هنا ثلاثة من الرجال و هم يهاجمون لبؤة و يقتلونها .
و بداية القول ، فإن الرجال المصورين هنا هم فرسان .
و أغلب الظن أن من بينهم صاحب الضيعة ، و معه رفاقه .
أو لعلهم كلهم من أصحاب الضياع و الثروات ، فقد كان من المعتاد أن نري صاحب الضيعة ينشغل بعمليات الصيد *[2].
أننا هنا أمام ثلاثة فرسان على صهوة خيولهم الجميلة ، و يبدو أن ثياب هؤلاء كانت تتميز بالعظمة و تدل على الثراء و رغد العيش .
فبالنسبة إلى الخيول ، نلاحظ أنها خيولاً قوية مدربة جيداً على عمليات الصيد ، و يتضح على كل منها الحركة القوية و القفزة العنيفة ، و التي تتطلبها مقتضيات الموقف .
و قد أراد الفنان أن ينقل لنا صورة عن الصعوبات المرتبطة بالصيد ، و كان ذلك سبباً في تصويره لذنب الحصان بشعره المتطاير في الهواء ، و أيضاً لقوائم الخيول المنتصبة إلى أعلى بهذا الشكل المتنافر ، و الذي يدل على عنف الحركة ، فنجد كل حصان يقوم بالجزء الموكل إليه في هذه المهمة .
و قد ظهر كل حصان بلون مختلف عن الآخر ، فهناك الأسود ، و البني ، و الأشهب ، و كلها تتميز بالجسم الجميل و القوائم القوية ، و الذنب ذو الشعر المسترسل .

---

*١- Henig . Martin . , op.cit. , p. 125

*١- راجع : فسيفساء السيد / يوليوس .

أما بالنسبة إلى الفرسان أنفسهم ، فقد ظهر عليهم الثراء من خلال ملابسهم الجميلة ، الأنيقة .

إننا نراهم يرتدون ثياب الفرسان ، كما يضع كلٍ منهم رداءً كبيراً على الأكتاف فيما يشبه الكاب ، حتى أننا نشاهده و هو يتطاير مع الهواء من سرعة و قوة الحركة .

و تقليصاً من حدة المشهد ، زرع الفنان شجرة زيتون في وسط المشهد ، ليضفي من ناحية الرقة من خلال ظر الطبيعية ، و من ناحية أخري ليذكرنا بأن أغلب عمليات الصيد كانت تتم بين حقول و بساتين المالك أي " صاحب الضيعة ".

أما بالنسبة إلى منظر أنثي الأسد *λεοῖνα* ، فلا نستطيع أن نتعرف على تفاصيلها بسهولة ، و لا نجد سوى القول أنها كانت من القوة ما استدعي وجود ثلاثة فرسان كي يتفوقوا عليها و يقتلونها برماحهم المسننة ، و هي الأداة التي كانت معهم و يستخدمونها في صيد أنثى الأسد .

<u>سابعاً : الكنار السفلي</u> : يصور هذا الجزء منظراً للصيد أيضاً و إن كان يختلف عن تلك المناظر التي رأيناها من قبل في الكنار الأيسر .

و يكاد هذا الكنار أن ينقسم إلى قسمين رئيسين .

القسم الأول ، و هو الموجود على اليسار ، يصور أجزاءً صخرية ، حيث يتحرك رجلاً بصورة بطيئة ، و قد تنكر في شكل عنزة ، فوضع ما يشبه جلد الماعز على ظهره ، و نراه يمشي كالماعز فعلاً على أربعة قوائم ، مستعيناً في ذلك بيديه و ركبتيه ، و هو يسوق أمامه أربعة من طيور الحجل التي يسعى إلى أن يدخلها إلى الشبكة . و قد ظهرت هذه الطيور واضحة ، و تميزت هنا بالحجم السمين ، و هي تسير في تؤدة و تمهل لا

تدري أنها إنما تلقي بنفسها في التهلكة حيث شبكة الصياد الماكر . و لا نتعجب من حيل الصيادين قديماً في محاولتهم لتحقيق الفوز في مباراة القوي في الطبيعة ، فعلى الرغم من قلة الامكانات آن ذاك ، إلا أن الإنسان لا يعوزه شيئاً لتحقيق أغراضه و أهدافه .

و قد تناثر في هذا الجزء شجرتان رفيعتان و قليلتا الأفرع و الأغصان ، و الأوراق . و لعل الفنان قد صورهما لإضافة الرونق الأخضر الجميل على هذا القسم ، و للأسف فإن حالة الفسيفساء فيه لا تسمح بمحاولة دراسته أكثر من ذلك .

فإذا وصلنا الآن إلى القسم الثاني من هذا الجزء ، و هو الجزئية المتواجدة على اليمين ، فسوف نري فيها مشهداً آخر من مشاهد الصيد ، إلا أنه مختلف هو أيضاً .

يصور هذا المشهد الصياد الاسطوري ملياجر *Meleager* [*1] الذي ربما ظهر مبكراً هنا على هذه القطعة الشهيرة من منزل آل لابيريوس في أوذنة بالقرب من قرطاجة ، جنباً إلى جنب مع المناظر الأخرى التي تصور الأنشطة الريفية ، و حياة الريف و الضيعة [*2].

---

*١- ملياجر : *Meleager* تبعاً للاساطير فإن ملياجر هو ابن الاله آرس : Ἄρες ، أو الملك الأيتولي: أونوس *Οἰνεύς* من خلقيدونيا ، أما امه فالثابت أنها ألثايا : *Ἀλθάεα* .

لقد كان ملياجر هو البطل العظيم صاحب الفضل الأول في عملية اصطياد الخنزير البري الشهير الكاليدوني . و قد سمعنا عن هذه القصة لأول مرة من الشاعر هوميروس عندما نسي الملك أونوس أن يقدم الأضحيات إلى الربة أرتميس ، فما كان منها من شدة الغضب ، إلا أن أرسلت خنزيراً برياً ضخماً ليشيع في البلاد الخراب . و عندئذٍ قام البطل المغوار ملياجر بجمع الصيادين برماحهم من عدة مدن مختلفة و قتلوه . و قد كانت عملية صيد هذا الخنزير الكاليدوني من أكثر الموضوعات شيوعاً في الفن منذ القرن السادس ق.م.

للمزيد راجع : The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 953 .
Schmidt , Joel. , op.cit. , p. 197-8

*٢- Henig , Martin . , op.cit. , p. 125 .

و قد تجسدت أسطورة البطل ملياجر أمامنا هنا ، فرأيناه
قعاً في قوةٍ و ثبات و هو يقتل برمحه الخنزير
ـري الكاليدوني .
و لم تكن هذه العملية من السهولة بمكان ، و أبلغ
ـبيل على ذلك هو أننا نراه واقفاً و قد ارتدت القدم
ـمنى إلى الخلف ، بينما تقدمت قدمه اليسري إلى
الأمام و أتضح أنه يرتكز عليها . أما يداه فمشغولتان
ـي تصويب الرمح و غرزه في قلب الخنزير مباشرةً .
و قد ظهر ملياجر عاري الجسم تماماً ، ربما كشأن
عقب الصيادين ، و ربما كان ذلك استعراضاً من جانب
ـفنان لقوته الجسمانية ، و عضلاته المفتولة ، و سواعده
ـضخمة ، و التي ساعدته على التغلب على الخنزير .
و لم يضع على جسده سوى عباءة ترفرف من
كتفيه و قد ربطها بخيط حول رقبته ، و تركها تتطاير
ـمع أدراج الرياح .
و من ناحية أخرى ، فإن الخنزير تبدو عليه القوة ،
و أنه كان يقاوم بعنفٍ و بمنتهى الشراسة على الرغم
من الصخور و المستنقعات التي تحيط به و يحاول أن
يخرج منها دون جدوى .
و على الجانب الآخر ، يظهر الصيادون الآخرون رفقاء
ملياجر و هم يحاولون أن يمسكوا بكلب الصيد الذي معهم ،
و يريد أن يثب على الخنزير .
و جدير بالذكر أن احد هؤلاء الرفقاء يبدو أنه كان
يرتدي سروالاً قصيراً و ، لكن نظراً لحالة القطعة
الفسيفسائية فلا نستطيع التعرف على أكثر من ذلك .

و هكذا كان هذا المنظر بصفة خاصة و بقية المناظر
بصفة عامة مشوقة و معبرة عن الكثير من النقاط الهامة .

و قد عمد الفنان إلى ترتيب المشاهد في سطور أو صفوف مركبة و هو الأمر الذي أعتدناه في منطقة شمال إفريقية ككل *[1]. كذلك كانت هذه القطعة تعكس الاهتمام المتزايد بالموضوعات الريفية و كانت تلك محاولة لتصوير مشهد طبيعي عادي أكثر منه تصويراً لكل عنصر من عناصر الطبيعة على حدة .

و بصفة عامة كانت مناظر الصيد هنا تتميز بنوع من الهدوء ، و هي تختلف كثيراً عن مشاهد صيد مماثلة ظهرت على قطعة فسيفساء *[2]عثر عليها في أطلال منزل رجل غني بالقرب من الجم : *Thysdrus* *[3] و محفوظة بمتحف باردو بتونس *[4]. [صورة ٧٤]

---

*١- Henig, Martin., op.cit., p. 125.

*٢- فسيفساء الجم : كانت تصور منظراً للصيد في إفريقية ، و قد رتبت الصور فيها في ثلاثة صفوف ، و بصورة سريعة كانت تصور رجلين يمتطيان حصانين و يسيران ببطء خلال مزرعة من الزيتون . بالإضافة إلى منظر خادم يمسك بزمام كلبين فارعين على وشك أن يطلقهما على أرنب بري وجده كلبان آخران مختبيء في شجيرة .يؤكد ذلك على أن مناظر الصيد في إفريقية كانت محببة إلى النفوس كالمناظر الزراعية تماماً . راجع : رستوفتزف ، المرجع السابق ، جـ. ٢ ، ص. ٢٧٧

*٣- الجم : الاسم القديم لها هو *Thysdrus* أما الآن فتسمى الجم : *El-Djem* و كانت تقع في شرق تونس ، و تعتبر بمثابة سوق تجارية كبيرة . و كانت هذه المدينة تقع في منطقة وسط بين كل من صوصة الحديثة (*Hadrumetum*) و صفاقص (*Tacapae*) . بالنسبة إلى أصولها ، فهي غامضة ، و لم يعثر بها إلا على نقش من العصر ماقبل البوني *Neo-Punic* و في عام ٤٦ق.م. ذكر أنها مصدر للحبوب (Caes. Bafr. 36.2) .

و بقيت طوال القرن الأول م. *oppidum liberum* ، و قد استند رخائها على وجودها في منطقة واسعة و ضخمة تخصصت في زراعة أشجار الزيتون .

و بها العديد من المنازل الخاصة الفخمة الغنية بالفسيفساء و ترجع إلى القرن الثاني و الثالث م.

*٤- راجع : رستوفتزف ، المرجع السابق ، جـ. ٢ ، ص. ٢٧٧

و كانت هذه القطعة الأخيرة يتم فيها الصيد عن طريق كلٍ من النداء و التعقب ، كما ذكر كسينوفون [*1].

و جدير بالذكر أن عملية صيد الأرنب تكاد تكون كما هي في العصر الحديث ، و كانت على جانب كبير من الأهمية ، و لها شهرة و إقبال في كل الأنحاء .

و كان من أهم عناصرها ؛ حجم الطريدة ، و نوعية لحمها ، كما كانت هذه الرياضة تعتبر رياضة بدون مخاطر .

كل ذلك جعلها رياضة شعبية من الرياضات التقليدية التي استمرت على مر القرون .

و هكذا كانت مشاهد الصيد غنية بالعناصر المتنوعة [*2]، و معبرة عن أشياء كثيرة جعلت المشاهد لا يمل أبداً من رؤيتها . لقد شاهدنا في مثال أوذنة عدداً من مشاهد الصيد تختلف كل واحدة منها عن الأخرى مما يؤكد نقطة أن الصيد بأنواعه كان شائعاً كوسيلة للرزق و التسلية ، و كرياضة أيضاً و هو ما جعله موضوعاً محبباً في الفن و بخاصة الفسيفساء منه .

و جدير بالذكر أن هذه القطعة الفسيفسائية في احد مشاهدها ، و أقصد بذلك الجزء العلوي الذي كان يصور رعي الأغنام ، و الماشية ، كان يذكرنا بقطعة شعرية لثيوكريت ، و كأن الشاعر العظيم قد شاهد هذا العمل فوصفه [*3] .

---

*١- Aymard , Jacques , " Essai sur les chasses romaines ", (Paris , 1951) , p.334,363

*٢- Aymard , Jacques , op.cit. , p. 363-381 .

*٣- يتحدث ثيوكريت في قصيدته الرابعة : *ΝΟΜΕΙΣ* عن رعي الماشية و البهائم ، اللذين يأكلون براعم أشجار الزيتون : "... , *βαλλέ κατῶθε τὰ μόσχια τὰς γὰρ ἔλαιας τὸν θαλλὸν τρῶγοντί τὰ δύσσοα* ."

راجع : Gow , A.S.F , op.cit. , Vol. II. , p. 76

﴿ ٦ ﴾ فسيفساء أورفيوس من أوذنة:

نتعرض الآن لهذا المثال الأخير من إفريقية القنصلية (تونس) ، و يصور أورفيوس*[1] و هو يعزف على القيثارة ، و كان هذا المثال من مدينة أوذنة *[2]. و قد اكتشفت هذه القطعة الفسيفسائية بالحمامات الخاصة بمنزل عائلة لابيريوس . و كان العمل يحمل توقيع فنان هو مازوريوس : *Masurius*.*[3]

و يصور المثال أورفيوس جالساً في ظل صنوبرة يعزف على قيثارته ، و قد أحاطت به حيوانات مختلفة . تحت أغصانه الشجية . و قد كتب في أعلى اللوحة جملة *[4] تحتوي على اسم صاحبي المنزل و هما " لابريانوس ، و بولينوس لابريي " ، هذا بالإضافة إلى توقيع اسم صانع الفسيفساء مازوريوس .

و هذه القطعة محفوظة بمتحف باردو بتونس تحت رقم A 148 ، و ترجع إلى القرن الثاني بعد الميلاد *[5]. [صورة ١٢٥]

و تعتبر هذه القطعة من أشهر القطع في هذا الموضوع ، و عمل من الناحية التصويرية أيضاً ، فاللوحة الأكثر شعبية و انتشاراً هي التي تمثل أورفيوس يعزف على قيثارته ، و قد أقبلت تعبر ... و الوحوش الضارية للاستماع في خشوع إلى أنغامه العذبة *[6].

---

*١- أورفيوس : عن أورفيوس و قيثارته ، و تطور ظهوره في الفن ، سوف نفرد له حديث في الباب الرابع من هذا البحث : " المناظر الطبيعية من خلال الفسيفساء من منطقة غرب أوروبا " .

*٢- أوذنة : عن هذه المدينة ، راجع ص. ٣١٢ من هذا البحث .

*٣- المنجي لنيفر ، المرجع السابق ، ص. ص. ٢٢ .

*٤- الجملة كتبت باللاتينية : " ضيعة آل لابريي : لابريانوس و باولينوس "

IN PRAEDIS . LABERIORVM . LABIRIANI . ET . PAVLINI

*٥- المنجي لنيفر ، المرجع السابق ، ص. ص. ١٢٥ ، لوحة ٦ ، ص. ٢٥

*٦- نفسه ، ص. ٩٥ .

الدراسة التحليلية :

بعد هذا الوصف السريع لمكونات القطعة الفسيفسائية ، سوف نتطرق الآن في الدراسة التحليلية إلى عاملين أساسيين : الأول تصوير أورفيوس نفسه ، و الثاني تصوير الطبيعة من حوله .

* **تصوير أورفيوس** : لقد اشتغل فنانو إفريقية هذا الموضوع بكثرة نظراً لما يحتويه من أسرار و روحانيات مرتبطة بالعقائد الفلسفية و الدينية . فبالنسبة إلى البطل أورفيوس نجده مصور في مركز القطعة ، و الطبيعة من حوله ، و يبدو من الصورة أن الفنان قد عبر عنه في شكل شاب في مقتبل العمر ، لعله في أواخر العقد الثالث أو أوائل الرابع . و قد تميزت ملامحه و جسمه بملامح الرجولة المتدفقة و لا نستطيع التعرف على ملامح وجهه نظراً لتلف الذي أصاب العمل في هذا الجزء ، إلا أننا نرى بوضوح أن شعره كان يتميز بالغزارة و الطول حتى أنه كان يلامس أكتافه . ثم ظهر نصفه العلوي مفتول العضلات ، و عريض المنكبين ، و قوي الساعدين ، كذلك تتضح على ساقه و ركبتيه ملامح القوة ، و الصلابة . و قد جلس أورفيوس في وضع المواجهة مع التفاتة بسيطة إلى الجانب ، لتضفي عليه سحراً ، و غموضاً .

و كان أورفيوس عاري الجسم لا يغطي جسمه سوى [illegible] أو عباءة تركها تنسدل بحرية على جسمه ، تركت لها الفرصة لتكشف عن صدره و تعود لتستريح بعد الخصر مباشرة لتنصب و من ثم ساقانه بعد ذلك . و تميزت هذه العباءة بغزارة القماش و كثرة الثنايا ، مما أعطاها جمالاً و تناسقاً .

و جدير بالملاحظة أنه كان حافي القدمين ، و قد جلس على صخرة مرتفعة عن الأرض ليعزف و هو جالس عليها ، فيده اليسرى تمسك بالقيثارة ، بينما اليمنى تعزف عليها لتصدر أحلى الأنغام و أروعها .

---

*١- شنجي ، شيفر ، مرجع سابق ، ص. ٤٩ - ٥٤

و قد صور أورفيوس بحجم كبير ، و ضخم بطريقة غير واقعية و مبالغ فيها ، حتى أنه أضخم من الأسد و أعرض من البقرة ، و أطول من الحصان ؛ فبدت الحيوانات منكمشة و متقلصة أمام سحر و عظمة موسيقاه ، و هذا تبعاً لمكانته الكبيرة ، و ليس الواقع .

* **تصوير الطبيعة** : بالنسبة إلى الطبيعة هنا و أسلوب الفنان في التعبير عنها ، نجد أورفيوس في البداية يجلس على صخرة كبيرة مرتفعة عن الأرض بجوار شجرة صنوبر جزعها رفيع و طويل ، و قد كانت قليلة الأوراق بشكل ملحوظ .

و لكن ذلك لم يمنع الطيور المختلفة من الوقوف على أغصانها .

و الملاحظ أن الفنان قد حاول تحقيق السيمترية في المنظر إلى حد كبير . فنجده صور عدداً من الحيوانات على اليمين ، يقابلها نفس العدد على اليسار . كما صف الحيوانات فوق بعضها ،كل واحد منهم يقف فوق ما يشبه القاعدة و كأنها قاعدة من الرخام المصقول ، أو لعلها قطعة من الأرض صممت على مقاسه .

فبالنسبة إلى الجانب الأيمن ، نجد فيه أول ما نبدأ الأسد λεϖν ملك الغابة و قد جلس في هدوء الآن ، و لكن يبدو أنه كان في وضع التحفز ، إلا أنه سرعان ما هدأ و جلس بفعل سحر أنغام أورفيوس و عزفه الموسيقي البديع .

و يبدو أن هذا الأسد كان ضخم الجسم ، قوي المخالب ، فظ القوائم ، غزير الشعر ، طويل الذنب ، و قد اقترب فكه من بعض النباتات الصغيرة التي نبتت عند الصخرة الصغيرة الموجودة أمامه . و لعل الفنان مازوريوس قد قصد أن يصوره بهذه الضخامة ، و الشراسة ليؤكد على مدى تأثير أورفيوس العظيم على الحيوانات الضارية و كأنه فعل السحر .

يلي الأسد في هذا الصف الرأسي ثاني حيوان من حيث القوة ، إن لم يكونا متسويان فيها ؛ آلا و هو النمر τιγρίς .

و قد ظهر واقفاً و كأنه يراقب ما يحدث أمامه ، و تميز

و قد ظهر واقفاً و كأنه يراقب ما يحدث أمامه ، و تميز هذا النمر بالجلد الأرقط الجميل . و اهتم به الفنان حتى أنه لم يغفل عن تصوير شاربه بوضوح .
و ظهر عليه بوجه عام ملامح القوة ، و الدهاء ، و الخطورة .
الحيوان الثالث هو الوعل ، و قد ظهر واقفاً بطريقة جانبية *profile* ، حتى الوجه الذي إلتفت إلى الأمام كي ينظر إلى أورفيوس.
و قد برع الفنان في تصوير قرون الوعل ، و قوائمه الرفيعة ، و ذنبه القصير .
نصل إلى الحيوان الرابع و الأخير في هذا الصف ، آلا و هو الحصان ἵππος و الذي ظهر ، و هو واقف بطريقة فيها شموخ و كبرياء ، و بدت رقبته ضخمة و قوية تتناسب مع حجم الرأس ، و البطن ، إلا أنني أعتقد أن حجم قوائمه الأربع كانت صغيرة إلى حدٍ ما بما لا يتناسب مع بقية حجم الجسم .
و أمام الحصان (في المساحة الخالية أسفل أورفيوس) نجد قرداً صغيراً ذو ذيل رفيع و طويل و قد جلس ينصت في انتباه شديد لألحان البطل أورفيوس ، و هو الوحيد في المنظر الذي ظهر بدون قاعدة تحته يقف عليها مثل الآخرين ، و لعل ذلك بسبب ما يعرف عن القرود من شدة حبها للحركة الدائمة و التنقل المستمر من شجرة إلى شجرة ، و من غصنٍ إلى آخر .
و يعلو القرد على قاعدة صغيرة طائراً صغيار ذو جناح جميل ، و يلتفت برأسه إلى أعلى ليستمع إلى ألحان البطل .
و ورائه نرى شجيرة صغيرة وارفة الأوراق .
نصل الآن إلى الجانب الأيسر من القطعة ، و فيه نجد أيضاً صفاً رأسياً آخر ، ظهر فيه أولاً الفهد ، و الذي نراه و كأنه كان يمشي و يستعد للوثب على فريسة أمامه ، و لكن أوقفته عند حده أنغام أورفيوس الساحرة ، فتسمر في مكانه على هذا الوضع . و ظهر ذيله الرفيع و الطويل ، و تميز بالجلد الأسود لأرقط الجميل . و خطير في آنٍ واحد .

الحيوان الثاني في هذا الصف الرأسي ، هو السدب ، أو لعله كان ذئباً ضخماً *λύκος* ، أو ثعلباً كبير الحجم *κίναδος* .
و إن كان أغلب الظن أنه دباً كما يبدو من ذلك الجزء الصغير المتبقي من ذيله ؛ حيث يتضح أنه كثيف الشعر .
و بصفة عامة ، يتميز هذا الحيوان الذي أمامنا بضخامة الحجم ، مع قصر الذنب ، و قصر القوائم الأربعة نفسها .
أما الرأس فنرى لها آذاناً صغيرة ، و فكاً قوي . و نجد السدب و قد أخفض رأسه إلى أسفل ، و كأن موسيقى اورفيوس قد سحرته ، و ملكت عليه نفسه ، فكاد أن يخر صريعاً من تأثيرها الفعال على وجدانه .
يلي هذا الحيوان ، واحداً آخر يبدو أنها غزالة برية *δορκάς* ، أو لعلها إحدى الماعز *ἀγελή* . و تتميز هذه الغزالة ، أو العنزة بالقرون الرفيعة الطويلة ، و التي تستخدمهما في الدفاع عن نفسها ضد أي خطر . و قد جلست في هدوء و استكانة ، تنصت بعناية إلى ألحان أورفيوس الشجية ، و كأن مأساته قد لمست أوتار قلبها ، و كادت أن تبكي لحاله .
الحيوان الأخير في هذا الصف هو البقرة *βοῦς* ، و نراها تقف فوق القاعدة المعتادة ، و قد تميزت بالجسم الضخم ، و القرون القصيرة ، مع الذنب الرفيع ، و القوائم الثابتة *[1].
و أخيراً ، نرى تلك الطيور الواقفة على أغصان شجرة الصنوبر و هي تنظر ناحية أورفيوس ، و تنصت إلى ألحانه . و يبدو أن إحداها كانت عصفورة ، و الأخرى ببغاء .و المنظر بشكل عام يوحي لنا بالطبيعة الهادئة على الرغم من وجود بعض الحيوانات الضارية .
* **توقيع الفنان** : في هذا المثال الفريد ، نجد الفنان يفخر بالتوقيع على العمل الذي قام بتنفيذه و كان اسمه مازوريوس ، و قد كتبه بجوار اسم صاحب المنزل .

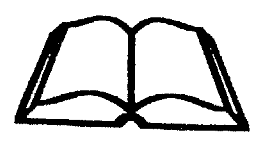
---

*١- قارن أشكال الحيوانات مع أشكالها في كتاب س.م.بورا ، المرجع السابق،ص. ٣٣٣-٣٣٩.

الفصل الثالث

مقدمة عن ولاية تريبوليتانيا

(ليبيــــا)



قــــدمت لنـــا المنطقـــة التــــي عـــرفت بليبيــــا*١ فـــي العصــــر الحــــديث

---

*١- ليبيا : كان يعيش في غرب الدلتا على شاطئ البحر في منطقة الصحراء في العصور القديمة قوماً كانوا رعاة ماشية و غرسا أشجار يشبهون في ميزاتهم البدنية و عاداتهم بعض أقوام العصر الحجري الحديث في مصر ، أولئك هم التحنو *tehenu* و يترك رجالهم شعرهمَ طويلاً ، و كان أولئك البدو الرحل يتميزون عن سائر الشعوب الإفريقية بعيونهم الزرقاء و شعرهم الاشقر .

و لم يقلقوا المصريين كثيرا إلا بعد سنة ١٤٠٠ ق.م. تقريبا عندما رغبت جماعتان عظيمتان من المحاربين ذوي الوشم و البشرة البيضاء ، في أن تتركا مراعيهما البسيطة و أن تستقرا في مصر السفلي. فصد سيتي الأول و رمسيس الثاني هؤلاء المشوش و الليبو *Meswesh & Libu* و سميت ليبيا باسمهم.

و قد افلح مرنبتاح ابن رمسيس في صد الليبو بعد أن خاض معهم معركة طاحنة ساعدهم فيها قراصنة البحر المتوسط . و كان علي رمسيس الثالث أن يطرد كلا الشعبين من غرب الدلتا ، و يصد موجتين جديدتين من الغزاة .

للمزيد راجع :- جورج بونز و اخرون ، المرجع السابق ، ص. ٢٢٤ .

و هناك رأياً آخر يقول أن ليبيا هو الاسم اليوناني الذي أطلقه الإغريق على بلد الليبيين ، أي الوطنيون الذين كانوا يعيشون في منطقة شمال إفريقيا على الساحل . و قد ورد ذكرها لدى هوميروس على أنها أرض ريفية خصبة تقع بالقرب من مصر (Od. 4.85 f.) .

و في مرحلة لاحقة اشتهرت باسم المستعمرة الإغريقية هناك و المعروفة بقورينة : *Cyrenaica* .

و قد اتبع الرومان الإغريق في اهتمامهم بتلك المنطقة ، حتى أننا نجدهم يطلقون اسم *nome of Libya* على المنطقة الواقعة تحت الإدارة المصرية غرب الإسكندرية .

و في عصر دقلديانوس كانت ليبيا عبارة عن مقاطعتين :

(١) ليبيا السفلى "*Sicca*" .

(٢) ليبيا العليا "*Pentapolis*" ، و انتشرت فيها الزراعة و الفلاحون .

للمزيد راجع : The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 855-6

العديد من النماذج الفسيفسائية التي ترجع إلى العصر الروماني .

و تعكس الفسيفساء من منطقة تريبولتيانيا *[1] (في غرب ليبيا) نوعاً من الثقافة الهللينستية ، فقد كان لهذه الثقافة وضعها في بعض مناطق شمال أفريقيا . لذلك لم يكن من الغريب العثور على رسومات هللينستية تحيط بجو الفسيفساء الإفريقية .

و ليس أدل على ذلك من أمثلة مدينة طرابلس*[2] *Tripolis* *[3] .

---

*١- تريبوليتانيا : *Tripolitania* ، يعتقد البعض أن الاسم القديم لليبيا هو تريبوليتانيا ، و لكن هذا خطأ شائع . فتريبوليتانيا في حقيقة الأمر ما هي إلا اسماً أطلق على المنطقة الغربية من ليبيا ، و التي كانت تشمل في مضمونها ثلاثة مدن هي سبراطة *Sabratha* ، و أويا *Oea* (طرابلس الحديثة) ، و أخيراً بلدة لبدة *Leptis Magna* . و قد كانت هذه المدن الثلاث عبارة عن موانيء عند الساحل الشمالي ، و كان لها أهميتها في نقل البضائع و في رواج حركة التبادل التجاري و بالأخص عبر الصحراء الليبية الشاسعة ، كما كان لانتاج زيت الزيتون في الأراضي المحيطة بكل مدينة من هذه المدن الثلاثة أثره في العمل على ازدهار هذه المدن و رخائها . و في عصر الإمبراطور أوغسطس كانت هذه المدن الثلاثة جزءً من إفريقية البروقنصلية ، و على مدار العصر الروماني أصبحت تريبوليتانيا تضم قرى ريفية ، و أخرى جبلية ، و مزارع مفتوحة ، و ضيعات كالحصون . و كما ازدادت رخاءً كلما زادت الحوجة إلى الأمن و الحصون . و كان الشعير ، و القمح ، و الزيتون هم أهم مصادر الانتاج و الرخاء . راجع : The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 1553

*٢- طرابلس : *Tripolis* اسمها القديم أويا *Oea* و هي ميناء قديم علي البحر المتوسط ، و قد أسست بواسطة مستعمرين تيرانيين حوالي القرن السابع ق.م. و قد كونت مع كل من طبرق و لبدة ما سمي بإفريقيا التريبوليتانية ، و التي خضعت لسيطرة قرطاجة و من بعد لسيطرة آل بيت ماسينيسا *Masinissa* و قد أدت الغيرة و التنافس التجاري إلى خلق روح العداوة مع لبدة و التي استمرت حتى إبان أن كانت الاثنتان تكونان معا" إفريقيا البروقنصلية" *Africa Pro-consularis* أما علاقة أويا بطبرق فكانت علاقة صداقة و كلتاهما كانت تمدان روما بالقمح . و يقف قوس نصر *arcus quadrifons* شاهداً علي ازدهار أويا تحت حكم ماركوس اوريليوس . للمزيد راجع :

The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 1061 .

*٣- Henig , Martin ; op.cit , p 117.124 plate : III. 94

فـإذا حـاولنا أن نتفهـم الموضـوعات المختـارة ، و المصـورة علـى قطـع الفسـيفساء المختلفـة التـي عثـر عليهـا فـي ليبيـا ، يجـب أولاً التعـرف بصـورة سـريعة علـى بعـض مجـريات الأحـداث ، و المـواقف التـاريخية التـي مـرت بليبيـا .

ففـي بـداية القـول ، تجـدر الإشـارة إلـى أن قرطـاجة (بتونـس) - و التـي سـبق و تناولناهـا فـي الفصـل السـابق - أخـذت مـنذ القـرن السـابع ق.م. تنمـو نمـواً سـريعاً حتـى غـدت أعظـم المسـتعمرات الفينيقيـة فـي الغـرب *[1].

و فـي هـذه الأثنـاء ، كـانت فينيقيـا ذاتهـا آخـذه فـي الاضـمحلال أمـام توسـع الأشـوريين ، و وقـوعها فـي قبضـتهم . ممـا حـدا بقرطـاجة إلـى أن تنتهـز هـذه الفرصـة لتنصـب نفسـها حـامية للمسـتعمرات الفينيقيـة فـي غـرب البحـر المتوسـط .

ثـم أخـذت منـذ القـرن السـادس ق.م. تبسـط سـيطرتها تـدريجياً علـى هـذه المسـتعمرات الحليفـة .

و تحـول أهـم المـراكز التجـارية الفينيقيـة المـؤقتة إلـى مسـتعمرات دائمـة تابعـة لهـا مثـل لبـدة *Leptis Magna* ، صـبراته*[2] *Sabratha* ، و أويـا *Oea* فـي ليبيـا .

---

*[1]- إبراهيم نصحي ، المرجع السابق ، جـ (١) ، ص. ٢٤٤ .

*[2]- صبراته : *Sabratha* هي عبارة عن استيطان ذو ميناء طبيعي صغير عند غـرب ليبيا ، و أغلب الظن أن الفينيقيين هم الذين قاموا بتأسيسها ، و إن كان لم يعثر على آثار فيمـا قبل القـرن الخـامس ق.م. ، و قد عثر بالمدينة أيضاً على جبانة *necropolis* هللينستية . و كانت آلهة المدينة الرئيسية هي الإله شدرافا : *Shadrapha* ، و الذي عبد في العصور االرومانيـة علـى أنـه *Liber Pater* ، و قـد كانت هذه المدينة تصدر الأفيال إلى إيطاليا . و قد ألحقت بهـذه المدينـة عـدة مـرات كـوارثـاً بسـبب نشاط الزلازل بها مما كان يجعلها تعمل على النهوض من عثرتها مرة أخرى . للمزيد راجع :

The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 1342 .

و فضلاً عن ذلك ، فإن قرطاجة عملت على بسط سيطرتها على الليبيين المقيمين في المناطق المجاورة لها ، شرقاً ، و غرباً [1]*.

و قد أعفت قرطاجة حليفاتها الفينيقية التابعة لها من أعباء الدفاع عن نفسها ، و لكنها فرضت عليها ، و كذلك على رعاياها الليبيين تزويدها بالمؤونة و الجنود ، أو السفن في زمن الحرب ، بالإضافة إلى أداء جزية سنوية مرتفعة ، حتى أن لبدة كانت تدفع يومياً جزية قدرها تالنت [2]* ، و كانت لبدة آن ذاك عاصمة إقليم المدن الثلاثة : تريبوليتانيا ، هذا بجانب أن المدينتين الأخريين " أويا " ، و " سبراطة " كانتا تؤديان جزية ثقيلة مماثلة لقرطاجة [3]* .

و في عصر قيصر [4]* ، نجده يقوم بحملة على إفريقية [5]* .

---

*١- إبراهيم نصحي ، المرجع السابق ، جـ (١) ، ص. ٢٤٥ .

*٢- الجزية بمقدار تالنت تساوي (= حوالي ٢٣٠ جنيهاً استرلينياً) .

*٣- نفسه ، ص. ٢٤٦ .

*٤- قيصر : *Iulius Caesar , Gaius* ، ولد عام ١٠٠ ق.م. من أسرة نبيلة و قتل عام ٤٤ ق.م.، و كانت لأسرته علاقة وطيدة بالساسة و السياسة آن ذاك ، فعمته هي جوليا *Iulia* زوجة ماريوس *C.Marius* ، و قد استفاد ابن أخيها من ذلك . و قد تزوج قيصر من ابنة *L.Cornelius Cinna* المدعوة *Cornelia* عندما كان أبوها في منصب و سلطة ، فجعله في منصب *flamen Dialis* .

و قد تقلد عدداً من المناصب :-فارس *Questor* عام ٦٨ ق.م. ، ثم *Edilos* عام ٦٥ ق.م. ، و كون مع القائد بومبيي و كراسوس حلفاً ثلاثياً عام ٦٠ ق.م. و انتخب قنصلاً عام ٥٩ ، و ٥٦ ق.م. ، و من مؤلفاته : - عن حرب الغالة : *De Bello Gallico*

- عن الحرب الأهلية : *De Bello Civili*

للمزيد راجع : The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 780 , ff.

Hamilton , Edith , " The Greek Way& The Roman Way ", (New York,1986), p. 337 .

*٥- لمعرفة تفاصيل الحملة الإفريقية *Bellum Africum*، راجع : إبراهيم نصحي ، المرجع السابق ، جـ (٢) ، ص. ٦٥٦-٦٥٨ .

إلا أنها لم تكن من السهولة بمكان ، و قد توجه في حملته تلك إلى هادروميتوم *[1] Hadrumetum أولاً ، فوجدها محصنة تحصيناً قوياً . و لم يكن في وسع قيصر مهاجمتها بالقوة الصغيرة التي معه . فإتجه صوب لبدة الصغرى Leptis Minor *[2] . و قد رحبت به لبدة الصغرى ، و هي تختلف عن مدينة لبدة الكبرى*[3] : Leptis Magna *[4] .

---

*١- هادروميتوم :Hadrumetum (هي مدينة سوسة في العصر الحديث) و تقع على بعد ٩٦ كم. جنوب قرطاجة. و أسست بواسطة الفينيقيين حوالي القرن السابع ق.م.

و في عام ٣١٠ ق.م. حاصرتها قوات أجاتوكليس Agathocles of Syracuse حتى استسلمت له . و جعلها القائد هانيبال قاعدة له خملة زاما ، ثم انضمت إلى الرومان عام ١٤٦ق.م. و أصبحت civitas libera et immunis . و في عام ٤٦ ق.م. وقفت ضد قيصر في مخططه لإقامة مستعمرة هناك . و في عهد تراجان أصبحت Colonia Concordia Ulpia Traiana Frugifera .

و قد عثر بهذه المدينة على العديد من قطع الفسيفساء التي تغطي أرضيات المنازل الخاصة بها . و كانت هذه القطع تعتبر دليلاً على رخاء المدينة في منتصف و أواخر العصر الإمبراطوري . و كان رخائها يعتمد على الزراعة ، و تربية الخيول ، و الملاحة .

للمزيد راجع : The Oxford Classical Dictionary , op.cit. . p. 663-4

*٢- لبدة الصغرى : Leptis Minor كانت تقع جنوبي هادروميتوم بحوالي احد عشر كم. أي أنها مدينة في تونس الحالية .

*٣- لبدة الكبرى : Leptis Magna هي إحدى المدن الفينيقية التجارية ، أو ما يسمى emporium و قد أسسها الفينيقيون على ساحل تريبوليتانيا في حوالي ٦٠٠ ق.م. أو قبلها بقليل .

في عام ٥١٥ ق.م. كانت تملك من القوة ما جعلها تطرد فلول الاستعمار الإغريقي من كينيبس Cinyps ١٨ كم. من الناحية الشرقية . و تحتوي على العديد من الآثار المعمارية مثل السوق ، و الجبانة ، و المسرح . و كان رخائها يعتمد على الزراعات بخاصة زراعة الزيتون ثم إنتاج زيته .

للمزيد راجع : The Oxford Classical Dictionary , op.cit , p.844-5

*٤- إبراهيم نصحي ، المرجع السابق ، جـ (٢) ، ص. ٦٥٨ .

و تبع ذلك عدة محاولات من جانب قيصر ، و أيضاً من جانب خصومه كل منهما يحاول أن يحسم المعركة لصالحه ، و لما كانت قد انقضت أربعة أشهر منذ وصوله إلى إفريقيا دون الوصول إلى نتيجة حاسمة ، جُأ إلى مهاجمة مدينة ثابسوس *Thapsus* ، وقعت ولاية إفريقية بأسرها في قبضة قيصر *[1].

و لما كانت لبدة الكبرى *Leptis Magna* قد حالفت يوبا ، و استضافت كاتو ، فقضى فيها شتاء عام ٤٨/٤٧ ق.م. - حين كان في طريقة إلى ولاية إفريقيا - فإن قيصر أنزل هذه المدينة من مرتبة حليفة و صديقة إلى مرتبة مدينة تابعة لروما ، و فرض عليها جزية سنوية قدرها ثلاثة مليون رطلاً من زيت الزيتون .

و من المعتقد أن أويا (طرابلس) ، و صبراته كانتا تتبعان سياسة لبدة ، و أنهما تبعاً لذلك أنزلتا أيضاً إلى مصاف المدن التابعة لروما ، و إذا صح ذلك فإنه من الجائز أنهما كانتا تسهمان في دفع الجزية السالفة الذكر ، و لا سيما أنهما كانت أضخم من أن تتحملها لبدة وحدها *[2].

كانت هذه مقدمة بسيطة تتناول بصورة سريعة بعض الأحداث البارزة التي مرت بتاريخ ليبيا ، و التي من شأنها أن توضح لنا بعض الأمور المتعلقة بالقطع الفسيفسائية .

---

*١- إبراهيم نصحي ، المرجع السابق ، جـ (٢) ، ص. ٦٦٠-٦٦١ .

*٢- نفسه ، ص. ٦٦٢ .

فمن أحدى المناطق و هي زليتن Zliten بليبيا ، الواقعة بالقرب من مدينة أويا (طرابلس) ، عثر على فيلا ، أو داراً فخمة تقدم وحدها عدد أربع و عشرون قطعة فسيفساء من النوع الدقيق المسمى emblemata ، و قد نفذت هذه النماذج على بلاطات فخارية من نوع terra cotta (٩: ١٥ حصوة / سم ٢) هذا بالإضافة إلى أنها تقدم أيضاً لوحات تبليطية صنعت بطريقة : opus vermiculatum *١ .

و قد أختيرت من هذه الدار المسماه دار بوك أميرا ، أربعة قطع فسيفسائية - على سبيل المثال ، و ليس الحصر - و ذلك نظراً لما تعكسه من تنوع ، و ثراء في التصوير المرتبط بالعناصر المختلفة للطبيعة .

و تصور كل قطعة من هذه القطع الأربعة ، كل واحدة على حدة ، منظراً طبيعياً ، أو مشهداً مرتبطاً بالحياة الريفية ، بما يتيح للقاريء الفرصة للاضطلاع على جوانب مختلفة من الحياة الطبيعية بصفة عامة آن ذاك ، كما تعطيه لمحة عن الجوانب الاقتصادية التي كانت سائدة في ذلك الحين .

فتصبح القطعة الفسيفسائية و كأنها كتاباً مقروءً ، و بسيط الشرح .

و هكذا لم تكن هناك حاجة إلى تناول نماذجاً أخرى ، فهذه القطع المختارة بموضوعاتها الغنية و المتنوعة ، كانت كافية لتعكس مختلف الأنشطة التي انتشرت في ليبيا .

---

*١- Henig , Martin ., op.cit . p 117 , 124 , plate : III . 94 .

الفصل الرابع

فسيفساء ولاية تريبوليتانيا

* النماذج الفسيفسائية التي تعكس الطبيعة من تلك المنطقة :

١- فسيفساء الفصول و المناظر النيلية .

٢- فسيفساء دراس الغلال .

٣- فسيفساء معمل الألبان .

٤- فسيفساء العمل الزراعي .

* * *

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

﴿ ١ ﴾ فسيفساء الفصول و المناظر النيلية :

المثـــال الأول الذي نتناولـــه هـــو قطعـــة الفسيفســـاء المعـــروفة " بفسيفساء **الفصـــول . و المناظـــر النيليـــة** " ، و هـــي عبـــارة عـــن تبليـــط فسيفسائي مـــن منطقـــة زليتـــن *Zliten* ، الواقعـــة بالقـــرب مـــن أويـــا *Oea* (طرابلـــس *Tripolis*) بليبيـــا ، و قـــد عثـــر علـى هـــذه القطعـــة ضـــمن قطعـــاً أخـــرى بـــدار بـــوك **أميـرا** ، و المثـــال محفـــوظ بمتحـــف الآثـــار بطرابلـــس ، و يـــؤرخ بحوالـــي عـــام ١٠٠ ميلاديـــاً . و تبـــلغ مســـاحة القطعـــة الفسيفسائية ٣٣٣ × ٢٣٠ سم٢ ، أي أنهـــا تأخـــذ شـكلاً مستطيلاً *١. و قـــد عثـــر علـــى مثال آخـــر مشـــابه فـــي الموضـــوع مـــن قرطـــاجة و كـــان يشـــخص الفصـــول أيضـــاً *٢.

فمنـــذ حـــوالي عـــام ٢٠٠ ق.م. كانـــت الأمثـــلة الفسيفسائية المصـــنوعة بطريقـــة *opus vermiculatum* عبـــارة عـــن لوحـــات مســـتطيلة الشـــكل ؛ بعضـــها كبيـــر الحجـــم ، و الآخـر صـــغير قـــد لا تتعـــدَ مســـاحته حـــوالي الأربعـــون سم٢. (١٥ و ٣/٤ بوصة) هـــذا بالإضـــافة إلـــى وجـــود نمـــاذج أخـــرى مـــربعة الشـــكل .

و قـــد تكـون هـــذه القطـع قـــد تـــم تصـــنيعها فـــي ورش مخصصـة لصـــناعة الفسيفساء فقـط ، إمـــا علـــى بلاطـــات أم لـــوحات رخاميـــة مســـتطيلة ، أم علـى مـــا يشـــبه الصـــينية أو الطبـــق ، و يكـون مصـــنوعاً مـــن مـــادة الفخـــار *terra cotta* و ذلك مـــع عمـــل حـــواف عاليـــة لهـــذه البلاطـــات أو الأطبـــاق ، كمـــا فـــي هـــذا المثـــال الذي نتناولـــه الآن *٣.

---

*١- Henig , Martin , op.cit. , p. 117 , 124 , plate III.94 .

*٢- راجع فسيفساء قرطاجنة ،

Cagnat , Rene' . , " Une mosaique de Carthage ", (Paris , 1898) , p. 1-15 .

المنظر الرئيسي :

المنظر الرئيسي في هذا النموذج هو عرض لتشخيص فصول السنة الأربعة ، و ذلك من خلال صور نسائية مختلفة الملامح و الصفات ، حيث تعكس كل واحدة منهن فصلاً من الفصول الأربع ، و قد وزعت هذه الشخوص النسائية داخل مربع كبير قسم بدوره إلى ثلاثة مربعات صغيرة أفقية ، و أخرى رأسية مما يجعل المجموع الكلي تسع مربعات .

و قد وزعت بداخلها الشخوص في أربعة مربعات فقط حسب عدد فصول السنة ، بينما تركت المربعات الأخرى خالية سوى من دوائر ملونة ، و يحيطها شكلاً ثماني الأضلاع *Octagonal* ، و يحيط بهذه الشخوص النسائية إطار عبارة عن اليمين و اليسار من المنظر الأوسط ، مقسم هو أيضاً إلى ثلاثة تابلوهات في كل جانب ، و يأخذ كل منها الشكل المربع ، فيكون لدينا في النهاية ستة تابلوهات ، و يحتوي كل تابلوه على مشهد من مشاهد الحياة الطبيعية سواء الريفية ، أم البحرية *[1] .[صورة ١٧٦]

فبالنسبة للأعمال الريفية و الانتاج الفلاحي ، فإننا نجد صانع الفسيفساء يستوحي من كل فصل من الفصول الأربعة ما يلائمه و يوافق صبيعته . و يرمز في كل عمل من أعمال الافراد برموز حية واقعية ، فبالنسبة لفصل الربيع مثلاً . نشاهد في لوحة الفسيفساء إمرأة جميلة و باقات من الورود و رمزاً آخر لتربية الماشية و الاصطياد . أما الصيف فغالباً ما يرمز اليه بامرأة متوجة بحزمة من السنابل تمسك بيدها منجل الحصاد .

---

*١ - Henig , Martin , op.cit , p. 117 , 124 , plate III.94 .

و المعروف أن موسم حصاد القمح في منطقة شمال إفريقية يكون صيفاً ، بينما زراعته نفسها تبدأ في فصل الشتاء .

أما فصل الخريف ، يرمز إليه بكل ما يوحي بشأنه فصل العنب و قطف العناقيد ، مثل مواكب" باخوس " *١ اله الخمر . و يمثل الشتاء عادة بإمرأة طاعنة في السن ، بإعتبار أن الطبيعة فيه ميتة ، و أحياناً تكون معها آلة للفلاحة ، كما يرمز كذلك صانعو الفسيفساء لهذا الفصل بالخنزير الوحشي .*٢

إذا حاولنا أن ندقق النظر في هؤلاء النسوة ، فسوف نجد انها عبارة عن صور نصفية لهن ، و قد صورت النسوة الأربعة بطريقة المواجهة : De Face و هن مجنحات *٣ .

فبالنسبة إلى فصل الشتاء ؛ نجد أن السيدة التي تمثله ترتدي خيتوناً χίτον بدون أكمام داكن اللون ، كما تضع على رأسها وشاحاً يغطي شعرها و يعود فينسدل على أكتافها .

---

*١- باخوس : اله روماني للعنب و الخمر و بالمقارنة مع الاله ديونيسوس اليوناني ، نجده لا يلعب دوراً كبيراً في الديانة الرومانية . و كانت له رموز عديدة و له كذلك اتباع عديدون عرفوا باسم الباخيين : *Bacchanales* ، و كان السناتو يحاربهم نظراً لما كانوا يشيعوه من فوضى و مشاكل . و كان هؤلاء الاتباع يرتدون جلد الاسد و يحملون الشوكة *thyrsus* رمز الاله باخوس . و إن كان ديونيسوس هو الاله اليوناني فالاسم الروماني له الا و هو باخوس ، فهي تسمية ذات أصل ليدي . كثيرا ما صور هذا الاله علي الاواني الاتيكية و معه كأس الشراب أو الاناء العريض الذي يعرف بإسم *cantharus* و معه اغصان الكروم .

للمزيد راجع : The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 230 , 479

*٢- المنجي النيفر ، المرجع السابق ، ص. ٣٢

*٣- راجع كل من : Henig , Martin , op.cit. , p. 117 , 124 , plate III.94 .

- علياء إبراهيم السيد محمود ، رسالة لنيل الماجستير في " تشخيص الظاهرات الجغرافية في الفن اليوناني و الروماني " ، (جامعة طنطا ، ١٩٩٣) ، ص. ٢٨-٢٩ .

و تـزين رأسـها أيضـاً بـأوراق نبـات الغـاب ، و تمسك فـي يـدها بفـرع منه .
كـان هـذا وصـفاً للتابلـوه العلـوي ، فـإذا وصـلنا الآن إلـى الصـف الأفقـي الأوسـط ، فسـوف تطـالعنا فيـه سـيدتان ، الأولـى علـى يمـين المشـاهد تمثـل فصـل الربيـع ، بينمـا الثانيـة علـى اليسـار تمثـل فصـل الصـيف .
فبالنسـبة إلـى سـيدة فصـل **الربيـع** ، نـراها و قـد زينـت رأسـها بـأوراق الأشـجار ، و ثمـار الفاكهـة ، و قـد كشـفت عـن ثـديها الأيمـن ، و تتـدلى علـى كتفهـا طـرحة أو وشـاحاً ليغطيـه .
أمـا فصـل **الصـيف** ، فتمثلـه سـيدة أخـرى زينـت هـي أيضـاً رأسـها بـورق الشـجر الجميـل ، مـع ثمـار الفاكهـة . و قـد صـففت شـعرها فـي شـكل ضـفائر تتـدلى علـى كتفيهـا ، أمـا يـدها اليسـرى فقـد أمسـكت فيهـا منجـل ، و ذلك ليكـون رمـزاً للحصـاد .
نصـل الآن إلـى الصـف الأفقـي الثـالث و الأخيـر ، و الـذي تتوسـط مـربعاته سـيدة تمثـل فصـل **الخـريف** . هـذه السـيدة اهتمـت هـي أيضـاً بوضـع الأزهـار و ثمـار الفاكهـة فـي شـعرها لتزيـن بهـا رأسـها . هـذا بالإضـافة إلـى أنهـا وضـعت أيضـاً عصـبة حـول الرأس بينمـا تـدلت ضـفائرها علـى كتفيهـا . أمـا يـدها اليمنـى ، فقـد ظهـرت و هـي تمسـك ببعـض الكـروم و عناقيـد العنـب .
و هكـذا نجـح الفنـان فـي أن يعبـر عـن كـل فصـل بمـا يميـزه و يجعلـه مختلفـاً عـن الفصـل الآخـر . فظهـر فصـل الشـتاء مـرتبطاً بالعبـاءة التـي تضـعها السـيدة علـى كتفيهـا لتقيهـا مـن بـرده القـارص . أمـا الصـيف فظهـر معـه منجـل الحصـاد جنبـاً إلـى جنـب مـع سـنابل القمـح . و بالنسـبة إلـى الربيـع فميـزته بطبيعـة الحـال الزهـور ، و أوراق الأشـجار و ثمـار الفاكهـة ، و أخيـراً كـان فصـل الخـريف بكـرومه الشـهيرة التـي اشـتهر بهـا و اشـتهرت بـه .

وصف التابلوهات الجانبية :

بعد هذا التفسير لبسيط هذه الشخوص النسائية و محاولة شرحها بصورة سريعة ، ننتقل إلى ما يهمني في هذا المثال ألا و هو التابلوهات المربعة الصغيرة و المتواجدة على يمين و يسار هذه الشخوص النسائية . فعلى جانبي هذه الصور التشخيصية ، نجد عمودين مقسم كل منهما إلى ثلاثة أقسام ليكون بذلك مجموع هذه التابلوهات الفسيفسائية الصغيرة هو ستة تابلوهات تعكس كل واحدة منها منظراً يختلف عن الآخر ، وإن كانت كلها تصور موضوعات مستوحاة من الطبيعة الريفية و البحرية .

و على الرغم من ذلك ، نجد أن هناك توازناً واضحاً بين هذه التابلوهات و بعضها البعض .

التابلوه العلوي :

يعكس التابلوه العلوي ، سواءً الموجود يميناً ، أم يساراً في كل صف مناظراً من الحياة الريفية ؛ حيث يصور حيوانات أليفة من تلك التي شاع أن يستخدمها الفلاح γεωργός في حياته اليومية و التي يعتمد عليها بصورة واضحة لتعينه على أعمال الحقل و الفلاحة . ففي التابلوه الأيمن ، صور الفنان تلك الطيور التي لا غنى له عنها في حياته و مزرعته ؛ إنها الطيور الداجنة كالبط و الدجاج ، كذلك يبدو أنه قد صور ديكاً رومياً كبيراً كما يتضح من هذا الذيل الكبير الذي نراه . و للأسف فحالة هذا التابلوه ليست جيدة بالدرجة التي تسمح لنا بالتعرف على تفاصيله بدقة ، و مع ذلك فيبدو أن هناك حيواناً قد يكون عنزة أو جدياً ، أو لعلها بقرة جالسة في دعة على الأرض ، و للأسف لم يتبقَ منها سوى جزءٍ يسيراً من المؤخرة و الذيل .[صورة ٧٢]

كـذلك تتناثـر فـي المنظـر بعـض النباتـات و الفاكهـة التـي يصـعب تحـديد نوعهـا ، و إن كـانت تتميـز بالشـكل المسـتدير و اللـون الداكـن .

أمـا فـي التابلـوه العلـوي مـن الجـانب الأيسـر ، فقـد صـور صـانع الفسـيفساء بعـض الطيـور مثـل طـائر القطـا ، و طـائر الـدراج (و الذي يعـرف أيضـاً باسـم ابـو ضـبة) ، و هـي طيـور تميـز شـكلها بالجسـم السـمين المسـتدير ، و تلفـت الانتبـاه بجمـال لـون ريشـها البـديع ، بخاصـة اللـون الأخضـر ، و البرتقـالي ، و الأصـفر فيـه . و قـد أبـدع الفنـان فـي تصـوير هـذه الطيـور .[صورة ٢٧٨] و يؤكـد كـل هـذا أن الفنـان كـان صـادقاً و متفهمـاً لطبيعـة العمـل الـذي يصـوره و مـن هنـا عبـر عنـه بواقعيـة بسـيطة .

كـذلك نـرى فـي هـذا التابلـوه منظـر ماعـز و هـي جالسـة فـي استرخاء بيـن أحضـان الطبيعـة ، و بجـوار بقيـة الطيـور و الحـيوانات الخاصـة بالحقـل ، حيـث يعيشـون كلهـم مـع بعضـهم البعـض فـي سـلام و وئـام . و قـد ظهـرت العنـزة بقـرونها واضـحة ، و جسـمها الرشـيق ، القـوي ممـا يـدل علـى اهتمـام الراعـي ، أو الفـلاح بهـا .

و يظهـر أيضـاً فـي نفـس التـابلوه منظـر أرنبـاً بـرياً أعلـى الماعـز جهـة اليميـن ، و يبـدو و كأنـه يخفـض رأسـه ربمـا ليلتقـط شـيئاً مـا مـن علـى الأرض .

و لا يتعجـب المشـاهد مـن هـذه النقـاط الصـغيرة ، فالفنـان مـن الواضـح أنـه كـان علـى درايـة كـاملة بطبيعـة هـذا الحيـوان ، آلا و هـو الأرنـب ، فقـد صـوره بحجـم ضـخم نوعـاً مـا ممـا يـؤكد أنـه ليـس بمجـرد أرنـب ، و إنمـا هـو أرنـباً بـرياً بالتحـديد .

و وسـط هـذه الطيـور و الحيـوانات تتناثـر بصـورة طبيعيـة بعـض الأعشـاب والحشـائش و الأزهـار و الفاكهـة دون أن تكـون دخيـلة علـى المنظـر العـام .

بل أنه من المؤكد أنها فاكهة و أزهار .

و غالباً ما كانت مستوحاة من البيئة التي أحاطت بالفنان في منطقة ليبيا بصفة عامة ، و بمنطقة تريبوليتانيا بصفة خاصة .

و من الفاكهة التي نستطيع أن نتعرف عليها بسهولة و تتواجد أمام العنزة ؛ ثمرتي رمان ذات قشرة حمراء صلبة ، موفورة النضج .

و أمام الأرنب البري ظهر عنقود عنب جميل ذو لون بني داكن دلالة على نضج ثماره . أما في هذا التابلوه ، بين الأرنب و العنزة فظهرت ثمرة خضراء تشبه الكمثرى .

التابلوه الأوسط :

نصل الآن إلى المربع الأوسط في كل من الجانبين ، فنجده يعكس بيئة أخرى مختلفة تماماً عن البيئة السالفة الذكر ، ألا و هي البيئة البحرية . [صورة ٧٩]

ففي هذين المربعين ، سواءً المربع الأيمن أم الأيسر ، نرى أسماكاً متنوعة الأشكال ، و مختلفة و الأحجام ؛ منها سمكة التونة ، و البوري ، و سمكة ابو حلام ، و سمكة ابو سيف ؛ و هي عبارة عن سمكة طويلة و كبيرة الحجم ذات منقار مدبب طويل [صورة ٨٠] ، و موجودة بالتابلوه الأيسر . ثم نرى تلك السمكة البيضاوية الجسم السمينة و هي السمكة المعروفة باسم سمكة موسى و قد عرفت أيضاً أنواع مشابهة لها باسم سمكة الفهكة ، كذلك ظهر الجمبري .

هذان المربعان يتشابهان كثيراً مع ذلك المثال الذي سبق و رأيناه في منزل فاون بمدينة بومبي ، بإيطاليا .

و نجد أن صانع الفسيفساء هنا ، قد لجأ هو الاخر الي تصوير الأسماك ἰχθυς و هي تسبح في مختلف الاتجاهات ، لتبدو و كأنها تتحرك بخفة ، و واقعية بسيطة ، و صادقة .

---

*١- قارن أشكال الأسماك في : كتاب المعرفة ، المرجع السابق ، ص. ١٠٦-١١٠

التابلوه السفلي :

في هذين المربعين السفليين ، يصور الفنان بيئة ثالثة تختلف عن البيئتين السابقتين أيضاً، إنها البيئة النيلية .

و في هذه البيئة الجديدة المحيطة بالأنهار و المستنقعات ، نرى في احد المربعين ، و أعني التابلوه الأيسر [صورة ٨١] منظر قارباً صغيراً فوق صفحة المياة الضحلة و يعمل هذا القارب بواسطة المجداف الذي يجدف به الصيادون ، و يعتمدون عليه في دفع القارب إلى الأمام .

ففي هذا القارب الصغير نرى اثنين من الصيادين احدهما يتولي عملية إدارة المركب أو القارب ، أي أنه هو المسئول عن عملية التجديف بينما الآخر يظهر و هو منهمك في عملية الصيد نفسها، و نظراً لانه يميل بجسمه إلى الأمام ، و يبدو متكئاً على احدى قدميه ، فإنه أغلب الظن أنه يعتمد في عمله على استخدام الشص ، أو ربما يكون قد ألقى بشبكته في النهر ، و ينتظر الإشارة إلى أنها قد امتلأت بالصيد الوفير فيسحبها .

و حول القارب تظهر طيور الأوز و البط ؛ و هي تعوم بحرية دونما خوف أو قلق من هؤلاء الصيادين ، مما يؤكد أن هذه الطيور كانت معتادة على وجودهم ، و على السباحة حول قوارب الصيادين اللذين تأقلمت معهم الطيور ، فعاشوا جميعاً جنباً إلى جنبٍ في سلام .

و وجود طيور الأوز بالذات كان أمراً معتاداً ، بخاصة مع ظهور النباتات المائية مثل ورد النيل . فمنذ القدم كان يطلق الأوز ليأكل من ورد النيل في الترع ، حيث أنه يتغذى على أوراق و ساق هذا النبات دون جذوره السامة .

و هكذا كثيراً ما رأيناه في فروع الفن المختلفة و هو مصور في بيئته الطبيعية تلك و بجواره نبات ورد النيل .

و لعل هذا التابلوه الأيسر الصغير يذكرنا كثيراً بالفن السكندري*[١] أو على الأقل بتأثيره على الفن في تريبوليتانيا ، فمنظر هذا القارب و هؤلاء الصيادون ليس بغريب على الفن السكندري .
أما في المربع السفلي من الجهة الأخرى ، و هي الجهة اليمنى ، فنجدها تزخر بمنظر النباتات المائية ، و الطيور التي تعشق التحليق فوق المياه مثل طائر أبو مغازل .[صورة ٢ ٨٢]
كذلك طائر اللقلق ، و فوق احد النباتات ، نرى طائر الهدهد ، بجمال ألوانه ، و هو يقف ليرقب باهتمام احد الطيور و هي ترفرف بأجنحتها استعداداً للطيران . و وسط كل ذلك يظهر احد الصيادين ، و هو يحاول المرور بين الأحراش و المستنقعات و معه حربته التي لا يفارقها أي صياد متمرس سواء لحمايته ، أم لمساعدته في عملية القنص . و في أسفل هذا التابلوه ظهر صياداً آخر يبدو أنه قد اصطاد لتوه بطةً أو وزة ، و أمسكها جيداً قبل أن يجهز عليها .

دراسة تحليلية للقطعة :

أولاً : " جو القطعة " يتضح في هذا المثال أن صانع الفسيفساء قد أراد أن يجمع في نموذج واحد بين عدة مشاهد و بيئات متنوعة كي يشيع جواً من السرور و البهجة في المنظر بشكلٍ عام . و الملاحظ أن ذلك كان يحتاج منه إلى دقة فائقة ، و مهارة عالية في التعبير ، و من ثم في التنفيذ .

---

*١- عن الفن السكندري ، راجع كلٍ من :
Breccia , Ev., " Alexandrea Ad Aegyptum " , (Bergamo , 1922) .
Brown , Blanche , " Ptolemaic Paintings & Mosaics & the Alexandrian Style " (Cambridge , 1957) .

*٢- ابو مغازل : يعتبر من الطيور التي تتميز بالساق الطويلة .

ثانياً : " التأثير الفني " فهذا المثال هو أبلغ دليل على وصول تأثير مدرسة الفسيفساء الرومانية التي وصلت من الاسكندرية إلى طرابلس . فقد وفد عبر روما تيار ظهرت آثاره بخاصة في شمال إفريقية ، حيث تمثل هذا التيار في مجموعة زليتن من دار بوك أميرا ، و هي تصور تسرب الفنانين الهلينيين من الشرق الى إفريقية *[1] .

و كانت الموضوعات السائدة في الفن السكندري هي تجسيم لتعظيم المصريين القدامي لإله النيل " Νεῖλος " و من هنا لقبت بالفسيفساء النيلية ، و كان يشاهد بها غالباً المعارك التي كانت تقوم بين كل من الاقزام ذوي البشرة السمراء و التماسيح ، و كذلك مشاهد الصيد فوق صفحة النيل .

ثالثاً : " البيئة البحرية " اهتم الفنان بتصوير البيئة البحرية ، و لعل ذلك ليؤكد عاسى عمق معرفته بها ، و ليلقي الضوء على مهاراته المتنوعة ، هذا بالإضافة إلى شيوع ممارسة حرفة صيد الأسماك في هذه المنطقة . لقد صور الفسيفسائي عدداً كبيراً من الأسماك اختلفت فيما بينها في الشكل ، و الحجم ، و كذلك في النوع . و قد أخرج لنا في النهاية ، على الرغم من صغر حجم التابلوه ، لوحة بحرية جميلة تجعلنا نشعر و كأننا نرى هذه البيئة من خلال قاع زجاجي لقارب سياحي .

رابعاً : " الصيادون " اعتنى الفنان بمنظر الصيادين في قاربهم الصغير ، و قد اهتم أشد العناية بالحركات المصورة ، و ذلك كي تظهر تحركاتهم في النهاية بشكلٍ واقعي ، و طبيعي .

---

*[1]- المنجي النيفر ، المرجع السابق ، ص. ٢٠ .

و نظراً لقصر قاماتهم ، فمن المؤكد أنهم أقزاماً ، و قد تميزت بشرتهم باللون البني الداكن . و نجدهم عراة الجسم يسترون عورتهم فقط بنقبة بسيطة و صغيرة ، بيضاء اللون خلقت تضاداً مؤثراً مع بشرتهم البرونزية .

و قد غطى هؤلاء الصيادون ، اللذين يركبون القارب ، رؤوسهم بغطاء مدبب الطرف لونه أخضر مائل إلى الزرقة بما يتناسب مع البيئة النيلية . و قد ركبا قارباً صنع من نبات البردي ، دلالة على الاستفادة بكل عناصر البيئة من حولهم .

أما القزمان في القطعة الأخرى ، و الذين يسيرون وسط الأحراش ، فنراهم أيضاً بنفس النقبة ، و غطاء الرأس المعتاد ، و الجسم البرونزي القوي ، مع العضلات الواضحة *[1].

و بصفة عامة تتميز الأجسام بالاكتناز و الخطوط المستديرة .

---

*[1]- Aurigemma , Salvatore ., " I Mosaici di Zliten " , (Roma , 1914) , p. 95 ff.

ب ٢ ج فسيفساء دراس الغلال:

كما سبق القول ، تحتوي دار بوك اميرا على نماذج من الصور الحائطية و التبليطات الفسيفسائية ، غاية في الجمال و الروعة و في حالة جيدة من الحفظ *١ .

و ينتمي مثال " دراس الغلال " إلى هذه الفيلا في زليتن بالقرب من بلدة لبتس ماجنا *Leptis Magna* حيث عثر عليه بها . و كان هناك مجموعة كبيرة من القباب التي كانت تغطي الممرات و الدهاليز في هذه الفيلا ، و تؤرخ بالفترة فيما بين عام ٥٠ : ٧٥ ميلادياً . و المثال محفوظ حالياً بمتحف مدينة طرابلس *٢ (أويا قديماً) .

و جدير بالذكر أن دار زليتن زينت بكثرة بصور الفسيفساء ، و بعض هذه النماذج يأخذ مكانه بين أجمل النماذج التي ترجع إلى القرن الأول بعد الميلاد على الاطلاق .

و كان منها ما هو مخصص لتزيين الأرضيات ، و منها ما هو يستخدم لزخرفة الحوائط .

الوصف العام :

يصور المثال هنا مكان دراس الغلال (ἅλῶς) و هو يقع على مسافة من الدار التي نراها في الجزء الخلفي من الصورة*٣ .[صورة ٨٣] .

---

*١- Henig, Martin, op.cit., p.113 -4

*٢- رستوفتزف ، م. ، المرجع السابق ، جـ (٢) ، ص. ٢١٤-٢١٥ ، لوحة رقم *LIX* .

*٣- Wheeler, Mortimer, op.cit., p. 188, *Ill. 171*

و تظهر الأرض و هي مغطاة بالحبوب ، و يشرف رجل على سير العمل ، لعله هو الوكيل *vilicus* *1.

و نجد هناك رجلاً آخر يسوق بعصاه زوجاً من الثيران اللذان يسيران ببطء ، و بدون رغبة على أرض الدراس .

و يمسك في الطرف الآخر رجلان بحصانين يرفسان ، و يثبان و يسوقاهما فوق أرضية الدراس أيضاً .[صورة ٨٤].

و قد برع الفسيفسائي في إبراز الفرق بين الثيران المترهلة والحصانين الرشيقين على نهج جميل.

يحرك رجل خامس الحَب بمذرى ، و بالقرب من مكان الدراس ، تقوم شجرة زيتون جميلة طعنت في السن ، و تجلس في ظلها امرأة ربما كانت سيدة تصدر الأوامر إلى الرجلين الممسكين بالحصانين .

دراسة تحليلية :

كان هذا تناول سريع للمنظر العام المصور ، أما إذا أردنا أن نتناول كل جزء منه بصورة أدق ، فسوف نجد عدة نقاط جديرة بالبحث و الوقوف عندها لبعض الوقت .

أولاً : شكل المنزل بالنسبة إلى شكل المنزل الموجود في الخلفية يدل طرازه على أنه مقام في منطقة ريفية أو على الأقل هو عبارة عن منزل شيد وسط المزرعة ، ليخدم الأغراض المختلفة بها ، و أنشطتها المتنوعة . و المنزل مكون ، كما هو واضح ، من طابق واحد و له رواق أعمدة أمامي ، و يتميز بصفة عامة بالحجم الكبير .

---

*١-م. رستوفتزف ، الجزء الثاني ، ص. ٢١٤-٢١٥ ، لوحة رقم LIX .

و الملاحظ في مخطط هذا المنزل ، أنه يتكون من عدة أجزاء مختلفة ، كما أن هناك تبايناً في إرتفاع أسقفه ، و يبدو أيضاً أن حجراته لا تأخذ حجماً واحداً ، بل أحجامٍ مختلفة ، ربما لاختلاف استخدامات كل منها . و القسم الصغير المقام في طرف المنزل ناحية اليسار ، نجده منخفض السقف و محدود المساحة ، كما أن به العديد من النوافذ المستطيلة ، و في اعتقادي أنه ربما كانت كثيرة عددها ، سببه هو الرغبة في توفير مكان جيد التهوية ، لذلك فقد يكون مخصصاً لتخزين مواد معينة ، مثل حفظ أكياس الغلال .

و من ناحية أخرى ، قد يكون هذا الجزء الصغير من المبنى ، يستخدم لنوم العمال أو ربما كان إسطبلاً للخيول ، مما يتطلب أن تكون التهوية فيه جيدة في كلتا الحالتين .

ثانياً : **الأشجار** بجوار المنزل ، نري شجرتين واحدة عند كل جانب . و تتميز هذه الأشجار بأنه لا أوراق لها ، و إنما تتكون من أفرع جافة طويلة . و قد تكون هذه الأشجار من النوع الصحراوي الذي لا أوراق له . و قد عمد الفنان إلى تحقيق السيمترية في المنظر ، لذلك جعل شجرة عند كل جانب من جوانب الدار . و لا ننسى شجرة الزيتون التي تستظل بها السيدة ، حيث كان الزيتون محصولاً هاماً ، و سمة مميزة في تلك البيئة .

ثالثاً : درس **الغلال** المنظر الرئيسي في هذه القطعة الفسيفسائية ، هو عملية درس الغلال ، فنجد سنابل القمح و هي تفترش الأرض مكان دراس الغلال ، و تأخذ السنابل اللون الذهبي ، و هي موزعة بحرية على الأرض ، و تتم هذه الطريقة بواسطة الثيران أو أيٍ من الدواب القوية و هي تمر بأقدامها فوق القمح المبدور أرضاً ،

و تدوسه بحوافرها و تساعدها الخيول في هذه العملية حتى تخرج الحبة من السنبلة و تنفصل عن القشرة الخارجية ، و بعد ذلك تنظف الحبوب بالأداة المسماة " مذراة " في ريح عالية بمجرفة ، و في نهاية الأمر تغربل . و هكذا يحصلون علي الغلة في جانب و علي القشر في الجانب الآخر . و لعل هذه الطريقة كانت هي الشائعة في منطقة شمال إفريقية بصفة عامة .

أما في مصر الفرعونية ، و التي كانت تعتمد إعتماداً أساسياً على القمح ، فنجد الامر يختلف بعض الشيء .*١

لقد كان المزارع ، أو الفلاح يبذر الحب في الأرض الطينية ، و ذلك بعد انحسار مياه النيل عنها . و يتبع المحراث الذي تجره بقرتان ، عامل ممسك بمعزقة من الخشب ليداري بها الحبوب تحت التراب . بعد ذلك يؤتي بقطيع من الأغنام ، أو الخنازير ليطئوا الأرض باقدامهم . و كانت هذه الطرق البدائية تعطي محصولاً وفيراً .

و هكذا يتضح أنها كانت عملية تتسم بالمشقة و الصعوبة ، كما أنها تتطلب الجهد الوفير سواءً من الفلاح نفسه ، أم من معاونيه المتمثلين في الأبقار و الثيران ، أو الأغنام .

رابعاً : عمال الدريس إذا اتينا إلى الأشخاص المصورة ، فسوف نجد أن الفنان قد قدم خمسة رجال و سيدة .

و بالنسبة إلى الرجال ، نجدهم عراة تماماً فيما عدا واحد منهم فقط ، هو الذي يستر عورته بقطعة قماش ؛ تأخذ شكل الحزام حول الخصر و تتدلى منها قطعة أخرى بسيطة و رفيعة لا تكاد تستر شيئاً .

---

*١- للمزيد راجع : جورج بوزنر و آخرون ، المرجع السابق ، ص. ٩٥

و فـي عمليـة دراس الغـلال استعان صـانع الفسيفساء بخمسة رجـال فقـط ؛ أحـدهما هـو الوكيـل *vilicus* و وظيفتـه هنـا لا تتعـدّ عمليـة الإشـراف دون تقـديم يـد العـون و المسـاعدة لبقيـة الفريـق الموجـود ، و الذيـن يبـدو عليهـم أنهـم مـن سـكان البـلاد الأصـليين .

و كـل شـخص مـن هـؤلاء الخمسـة يقـوم بالمهمـة الموكلـة إليـه ، فهنـاك الرجـل الذي يقـود الماشـية سـواءً كـانت أبقـاراً أم ثيـراناً ، فنـراه عاريـاً تمامـاً ، و قـد أمسـك بعصـا فـي يـده اليمنـى ليهـدد بهـا الثيـران و يدفعهـا لمواصـلة دورهـا ، و علـى مـا يبـدو فـإن ذلك كـان علـى غيـر رغبـة منهـا ، و ربمـا كـان السـبب فـي ذلك أنهـا قـد تعبـت مـن كثـرة السـير و اللـف فـوق سـنابل القمـح .

و تتميـز هـذه الـثيران بضـخامة الحجـم ، و الشـكل القـوي و اللـون البنـي المتناسـق بتناغـم مـع درجـات لـون القمـح المفـروش علـى الأرض .

و الملاحـظ علـى ذلك الرجـل الذي يسـوس هـذه الثيـران ، أن علامـات القـوة و السـيطرة تبـدو عليـه ، و هـو مصـمم علـى دفـع هـذه الحيوانـات فيرفـع عليهـا العصـا ليهـددها . و تتضـح مظاهـر القـوة مـن خـلال طريقتـه فـي رفـع إحـدى الذراعـين بالعصـا ، بينمـا يحفـظ تـوازنه بالـذراع الآخـر و قـد جعلـه يمتـد أمـامه و هـو منثـني إلـى صـدره . كـذلك هنـاك حركـة القدميـن و هـي منفرجـة عـن بعضـها البعـض ، فنـرى واحـدة مفـرودة إلـى الـوراء ، بينمـا القـدم اليمنـى منثنيـة بمـا يتناسـب و حركـة الـذراع الأيمـن ؛ لمـا لهـا مـن تأثيـر قـوي فـي عمليـة حفـظ التـوازن .

كـل هـذه العناصـر تـؤكد براعـة الفنـان و تفهمـه جيـداً للسـيمترية فـي الفـن و رغبتـه فـي تحـقيق التـوازن المطلـوب فـي الشـخصية المصـورة .

و علـى الجـانب الآخر مـن هـذه الدائـرة - إن صـح القـول - نجـد عـاملان آخـران تتلخـص مهمتهمـا فـي قيـادة الحصـانين و دفعهمـا همـا الآخـران إلـى السـير فـوق مكـان دراس الغـلال اسـتكمالاً لعمليـة الدريـس .

هـذان العامـلان يظهـران أيضـاً عـراة الجسـم ، و قـد أمسـك كـل منهمـا بعصـا فـي يـده كـي تسـاعده فـي قيـادة هـذه الخـيول ذات الجسـم الرشـيق القـوي .

و قـد بـرع الفنـان فـي إظهـار الاختـلاف بـين العصـا التي يمسـكها ذلك الرجـل الـذي يقـود الثـيران ، و تـلك الـتي يمسـكها الرجـلين الذيـن يقـودان الخـيول ، فجعـل الأولـى غليظـة إلـى حـدٍ مـا و أكثـر سـمكاً مـن تـلك العصـا الأخـرى التي يمسـك بهـا هـذان الـذان يقـودان الأحصـنة .

أمـا الخـيول نفسـها بلونهـا البنـي بإختـلاف تـدرجه بيـن الفاتـح و الداكـن و كـذلك اللـون البرونـزي ، فتظهـر عليهـا مـلامح القـوة ، و الرشـاقة و هـي تسـير بتهـدل فـوق مكـان الـدراس ، و يبـدو أن الفـرس الأيمـن ، أمامنـا فـي المنظـر ، قـد ثـار علـى فارسـه و رفـع أقدامـه الأمـامية دلالـة علـى الغضـب و الثـورة ، الأمـر الذي دفـع قائـده إلـى أن يرفـع عليـه العصـا ليهـدده بـل و ليضـربه بهـا .

يـأتي بعـد ذلك آخـر رجـل مـن هـؤلاء الخمسـة و هـو الذي يعمـل بـأداة المـزراة و الوحيـد الذي يضـع تـلك القماشـة الصـغيرة علـى عـورته ، و قـد انحـنى بجسـمه الرشـيق إلـى الأمـام فـي خفـة و رشـاقة ليعمـل بالمـزراة و يسـوي بهـا الحَـب .

و الصـفة الواضـحة علـى هـؤلاء الرجـال جميعـاً هـي ملامـح القـوة و الجسـم الرشـيق المفتـول العضـلات .

و تتراوح أعمارهم بين العشرين عاماً و الثلاثين من العمر ، و ذلك فيما عدا الوكيل الذي أغلب الظن أنه يكبرهم بحوالي عشر سنوات .

خامساً : السيدة تشاهد عملية دراس الغلال ، سيدة تجلس على مقعد خشبي منخفض ، و تستظل بظل شجرة زيتون جميلة بجوارها ، و يبدو أنها شجرة طعنت في السن كما يبدو من حجم أغصانها و لونها و هي محملة بثمار الزيتون ، مما يؤكد أن الوقت هو فصل الصيف موعد طرح هذه الشجرة .
و ترتدي السيدة رداءً جميلاً له كتف واحد ، بينما يظهر الآخر عارياً و تضع على شعرها تاجاً ، أو رباطاً تزين به رأسها . و من خلال منظر الرداء و طريقة جلستها ، و رفعها لذراعها الأيمن بهذا الشكل في صورة آمرة ، يظهر أنها كانت تعطي أوامرها لهؤلاء العاملين أمامها ، مما يؤكد أنها إما امرأة الوكيل أو هي سيدة الدار .
و يعتبر منظر هذه السيدة ، و هي جالسة أسفل شجرة الزيتون بمثابة لوحة جميلة ، و بديعة مستقلة بذاتها ، تصلح لأن تقتصر عليها وحدها القطعة ، و سوف تكون بحق عملاً متكاملاً .

سادساً : الوقت المصور نظراً لجلوس هذه السيدة بجوار الشجرة رغبة في الظل ، نستطيع أن نخمن أن الوقت المصور هنا ، أي الوقت الذي صور الفنان فيه هذا المنظر هو وقت فترة الصباح ، أي قبل أن تصبح الشمس في كبد السماء و تكون عمودية ، و يؤكد ذلك أيضاً ظهور خيال واضح لهذه السيدة على الأرض بجوارها ، و أيضاً خيال للعامل الممسك بالمسزراة .

و ربما كان العمل وقت الصباح قبل فترة الظهيرة ، هو الذي أكسب هؤلاء الرجال تلك البشرة البرونزية الجميلة ، و السمرة الذهبية المميزة .

سابعاً : تقنية القطعة المعروف أنه مع بدء عصر الامبراطورية ، ظهر الاتجاه إلى استخدام التبليط الفسيفسائي سواء كان من النوع ذو القطع الصغيرة الدقيقة *emblemata* ، أم كان عبارة عن لوحات مركزية ، و التي قام بصنعها فنانين موهوبين في ورش متخصصة ، ثم قاموا ببيعها لتزين بعد ذلك الأرضيات المحلية ، و كانت هذه القطع تشتهر بأنه تغطيها مشاهد من حياة الريف و المزارع كما في هذه الفيلا الرومانية بزليتن*[1].

ثامناً : الألوان المنتقاة يسيطر على هذه القطعة من الفسيفساء هنا ، اللون الأصفر ، البني بدرجاته و الذهبي .

هذه الألوان و تناسقها مع بعضها البعض ، استطاعت أن تشيع جواً من الدفء و الهدوء الذي خيم على المنظر ككل .

و كان اختيار هذه الألوان ، من جانب الفنان ، موفقاً كل التوفيق مما يدل على رهافة ذوقه و عمق إحساسه بالموضوع المصور . و التدرج في إستخدام الألوان كان أكثر من معبر ، و يكاد أن يكون جزءً من الواقع ، بخاصة أنه قد نجح في أن يوصل للرائي الوقت الذي عناه آلا و هو وقت الصباح .

و أخيراً ، لقد أخرج لنا الفنان الفسيفسائي هنا لوحة بديعة ، و كأنها منظومة موسيقية خلابة تطرب قلوبنا قبل آذاننا ، و عيوننا .

---

*١- Wheeler, Mortimer , op.cit. , p.182-3 (*Ill.*171)

إن هذه القطعة بألوانها الدافئة ، و موضوعها الشيق استطاعت أن تملك علينا صدق احساسنا قبل عيوننا بمدى جمالها الهادئ ، و المثير في آنٍ واحد ، و هي تذكرنا كثيراً بشعر ثيوكريت في احدى قصائده *[1]: " رعي الماعز " التي قال فيها راعي الغنم لاكون Λακῶν إلى راعي الماعز و كان يدعى كوماتاس Κόματας ، أنه سوف يشدو أفضل إذا جلس في ظل شجرة الزيتون *[2]. و كأن السيدة قد استمعت لنصيحة ثيوكريت هذه ، فجلست في ظل شجرة الزيتون تستظل بها .

و على الرغم من جدية الموضوع المصور ، و أهمية عملية درس الغلال ، إلا أن الفنان نجح أيضاً في أن يجعلنا نشعر بالهدوء في المنظر بشكل عام ، و ذلك على الرغم من عنف الحركة التي أظهر بها الخيول من ناحية ، و أيضاً مشقة العمل نفسها من ناحية أخرى .

إن هذه القطعة هي عبارة عن كتابٍ مفتوح ، حيث تزودنا بمعلوماتٍ غاية في الأهمية ؛ فهي تتناول جانباً من الحياة الاقتصادية ، و هو درس الغلال بعد حصاد سنابل القمح لتأتي عملية الدريس ، ثم يليها حفظ الغلال في أجولة خاصة بذلك . كما أوضحت لنا بصورةٍ واقعية كيفية سير العمل من جانب الفلاحين و العمال ، و من جانب الوكيل و امرأته ، أو لعلها سيدة الدار ذات الشخصية القوية ، و المسيطرة التي تراقب بنفسها سير العمل . لقد كانت هذه القطع بحق من أبدع الأعمال في رأيي .

---

*١- قصيدة رعي الماعز لثيوكريت : *Αἰπόλικον καὶ Ποίμενικον*

*٢- كانت قصيدة ثيوكريت تدور حول مواجهة بين كل من لاكون و كوماتاس ، كل منهما يتهم الآخر بأنه يسرق من أملاكه ، و بعد مناقشات تحدا كلٍ منهما الآخر في مسابقة للغناء ، فقال لاكون لكوماتاس : *ἅδιον ᾀσῇ τεὶδ ὑπὸ τὰν κότινον καὶ ταλσέα ταῦτα* *κάθιζας*. ، راجع : Gow , A.S.F. , op.cit. , Vol.I , p. 42-43

﴿ ٣ ﴾ فسيفساء معمل الألبان:

عثر على هذه الفسيفساء في أطلال الفيلا الريفية الواقعة على ساحل البحر ، و التي عُرفت باسم دار بوك أميرا في زليتين بالقرب من تريبوليتانيا*[١].

و القطعة محفوظة في متحف الآثار بطرابلس (أويا القديمة) .

و الموضوع الرئيسي المصور بها هو معمل لصناعة الألبان ، و يؤكد هذا على أهمية هذه الصناعة بصفة خاصة ، و على أهمية اللبن بصفة عامة بالنسبة إلى سكان منطقة ليبيا ككل ، حتى أننا نجد قطعة فسيفسائية كهذه ، و قد خصصها الفنان لتعكس لنا موضوعاً هاماً ، و حيوياً في نظره ، آلا و هو معمل لصناعة الألبان .

و لم تكن هذه القطعة هي أول دليل في الفن بصفة عامة ، على أهمية اللبن على مر الزمان و الحقب التاريخية المختلفة ، فالدارس لفنون مصر القديمة مثلاً ، سوف يجد أن كلٍ من النقوش و المصورات تحتوي على مناظرٍ لحلب اللبن *[٢].

و من المؤكد أن اللبن كان جزءً هاماً من غذاء الأحياء ، و الموتى ، و الآلهة . فكانت المعابد تقدم باستمرار وعاءين من اللبن للآلهة . و هكذا لعب اللبن دوراً بارزاً في المعتقدات الدينية ، حيث نعلم أنهم كانوا يصبونه على ثلاثمائة خمس و ستين مائدة تقدمات المحيطة بقبر

---

*١- Rostovtzeff, M., " The Social & Economic History of the Roman Empire " (Oxford, 1957) Vol. I , p.312-3

*٢- جورج بوزنر و آخرون ، المرجع السابق ، ص. ٢٢١ .

أوزيـــــر*[1]. و تــــدل النصـــوص ، و المصـورات علـــى أن إرضـــاع ربـــة للمـــلك كـــان رمـــزاً لـــدخول المـــلك فـــي العـــالم الإلهـــي .

فالمـــلك عنـــدما ترضـــعه ربـــة ، ينـــال بـــذلك الطقـــس حيـــاة جـــديدة إلهيـــة تعطيـــه القـــدرة علـــى القيـــام برســـالته الملكيـــة علـــى الأرض *[2].

و علـــى الرغـــم مـــن أهميـــة اللبـــن بالنســـبة إلـــى المصـــريين القـــدماء ، نجـــد أن الوضـــع يختلـــف عنـــه عنـــد كـــل مـــن الإغـــريق ، و الرومـــان . فلـــم يكـــن للبـــن *γάλα, lac* أهميـــة كبـــرى بالنســـبة لهـــم فـــي غـــذائهم ، و لعـــل ذلك بســـبب أســـباب مناخيـــة ، كمـــا أنـــه لـــم يكـــن مســـتساغ الطعـــم بالنســـبة إلـــى ســـكان جنـــوب إيطاليـــا ، و بـــلاد الإغـــريق *[3].

---

*١- أوزير : أطلق عليه الإغريق اسم *Osiris* ، و كان أكثر الآلهة المصرية شهرة على الاطلاق . و يدين بشهرته بعض الشيء إلى بقاء عبادته نحو ألفي سنة ، و بناءً على تلك الشهرة ، أقيمت معابده بطول شاطئ البحر ، و انتشرت حتى ظهور المسيحية . و قد عانى أوزيريس من الخيانة و الموت ، و عاد إلى االحياة بفضل وفاء زوجته إيزيس ، و بذا انتصر على الموت،و ربح للبشرية كلها حياة أبدية.و قد كان في بداية الأمر يمثل فقط خصب الأرض ، و النباتات . و جدير بالذكر أن أوزيريس هو ابن جب و نوت مع اخته إيزيس ، و نفتيس ، و اخيه ست .و يبدو أنه بمساعدة الإله تحوت أن استطاع ست أن يتخلص من أوزير و يستولي على عرش الحكم . و قد بحثت زوجته إيزيس عن جثته لفترة طويلة ، بطول البلاد و عرضها ، حتى استطاعت العثور عليها و عاد إلى الحياة ليبقى أبدياً . للمزيد راجع : - جورج بوزنر و آخرون ، المرجع السابق ، ص. ٤٦-٤٨ .

- Armour, Robert A., " Gods and Myths of Ancient Egypt ", (Cairo , 3rd.pr.1989) , p. 72-88 .
- Rachet Guy et M.F., " Dictionnaire de la civilisation egyptienne ". (Librairie Larousse , 1968) , p. 186-8 .

*٢- جورج بوزنر و آخرون ، المرجع السابق ، ص. ٢٢١ .

*٣- The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 981 .

و علـــى أيـــة حـــال ، فـــإن " البـــرابرة الشـــماليين " ، بخاصـــة البـــدو ، مثـــل " الســـكيثيين " : *Scythians* اشـــتهروا بشـــرب اللبـــن [١*].

و كـــان اللبـــن الـــذي يصـــنع بطبيعـــة الحـــال فـــي شـــكل الجبـــن ، أو الرايـــب ὀξύγαλα ، يكـــون مـــن لبـــن المـــاعز و الغنـــم . أمـــا لبـــن الأبقـــار ، فلـــم يكـــن يلقـــى قبـــولاً كبيـــراً لديهـــم ، و كـــان اســـتعمال الزبـــد βούτυρον قاصـــراً علـــى البـــرابرة ، بخاصـــة أن الإغـــريق و الرومـــان كـــانوا يفضـــلون زيـــت الزيتـــون . هـــذا بالإضـــافة إلـــى اســـتخداماته فـــي الطـــب ، و أغـــراض التجميـــل ، كـــذلك فـــي الاحتفـــالات الدينيـــة .

أمـــا أهـــل ليبيـــا ، فكـــان اللبـــن هـــاماً بالنســـبة لهـــم إلـــى الدرجـــة التـــي جعلـــت الفنـــان يصـــوره فـــي عمـــل فسـيفسائي .

الوصـــف العـــام :

المنظـــر الرئيســـي المصـــور هنـــا كمـــا ســـبق القـــول ، هـــو معمـــل الألبـــان المـــوجود فـــي الـــدار . فيظهـــر أولاً مبنـــي ، هـــو عبـــارة عـــن حظيـــرة خاصـــة بالأغنـــام و المـــاعز ، و هـــي المـــوجودة عنـــد الركـــن الأيســـر فـــي المنظـــر . و نظـــراً لحـــالة القطعـــة الفســـيفسائية ، فقـــد تعـــذرت عمليـــة وصـــف الحظيـــرة بصـــورة تفصـــيلية .أمـــا أمـــام مـــدخل هـــذه الحظـــيرة ، فنجـــد بنـــاءاً آخـــر يســـتند عليهـــا ، بداخلـــه آنيـــة مـــن النـــوع المســـمى أمفـــورا " ἄμφορας " و كـــانت هـــذه الأوانـــي تحتـــوي علـــى اللـــبن ، و قـــد وضـــع إنـــاء علـــى ســـقف هـــذا المبنـــي . و مـــن ناحيـــة أخـــرى ، نـــجد أحـــد الرعـــاة و قـــد جـــلس يـــحلب عـــنزاً فـــي هـــدوء ، و علـــى مســـافة منـــه فـــي وســـط المنظـــر تـــرعى المـــاعز و الأغنـــام بحـــرية [٢*].

١*- The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 981 .

٢*- Rostvotzeff , M. op.cit. , , Vol. , p. 312-3 .

و خلف هذا الراعي الذي يقوم بحلب العنز توجد منضدة ؛ نرى عليها سلالاً أسطوانية خاصة بعملية صناعة الجبن *[1]. و في الجزء الخلفي من الصورة ، يقوم البناء الرئيسي لمعمل الألبان . [صورة ٨٥]

دراسة تحليلية للقطعة :

كان الوصف العام السابق ، يعد شرحاً لما هو موجود في القطعة الفسيفسائية بصورة بسيطة ، إلا أن العمل نفسه يحتوي على العديد من النقاط التي وددت أن أتناولها بشيء من التفصيل ، لما لها من أهمية في رأيي .

أولاً : صناعة الألبان : بالنسبة إلى عملية صناعة الألبان ، نجد أنها تبدأ بما هو سابق على حلب العنز ، فالراعي عليه أن يوفر قبل كل شيء المرعي الجيد للماعز كي تستطيع أن ترعى فيه بحرية و دونما قلق . كذلك يجب أن تكون كل من الأعشاب و الكلأ متوفرة بكثرة حتى تدر هذه الماعز اللبن بعد ذلك بغزارة أثناء عملية حلبها .

أما عملية صناعة الجبن ، فكانت تنفذ عن طريق وضع اللبن في أواني فخارية ἄμφορα تتم تدفئتها في أفران ، ثم وضعها مرة ثانية في الأفران الدافئة . و يترك اللبن بها لمدة يومين حتى يصبح اللبن سميك القوام ، و عندئذٍ تنزع منه طبقة القشدة ، و التي قد تستعمل بعد ذلك في صناعة الزبدة .

يلي ذلك عملية تصفية اللبن بواسطة قطعة من الحصيرة ، أو ما يشبه الشاش ، و تتكرر هذه العملية لمدة يومين حتى نجد في آخرهما بأسفل الإناء ما يعرف بالجبن .

---

*١ - Rostvotzeff, M. op.cit., , Vol., p. 312-3 .

ثانياً : **مبنى معمل الألبان** : أغلب الظن أن معمل الألبان هذا لم يكن إنتاجه قاصراً على أهل الدار فقط ، بمعنى أن الغرض الأساسي من إقامته لم يكن هو توفير إحتياجات المزرعة فقط ، و لكن يبدو أنه كان ينتج ما هو يفيض عن الحاجة ، فكان هذا الفائض يوجه للبيع في الحال و ما إلى ذلك .

و السبب في اعتقادي هذا أن حلب الماعز لم يكن قاصراً على الأغراض المنزلية دون سواها ، و إلا لم تكن في تلك الحالة هناك حاجة إلى إقامة معمل خاص بهذه العملية ، و لكان الأمر اقتصر على صناعة الجبن ὀξύγαλα ، و الزبد βούτυρον ، و ما إلى ذلك من منتجات الألبان ، في جزء من الدار نفسها ، أو في المكان المعتاد المخصص لطهي الطعام .

و بالنسبة إلى المبنى المستند على الحظيرة ، و الذي يحتوي على الأواني الفخارية ، فأغلب الظن أنه هو المبنى المخصص لحفظ الألبان به بعد حلب الماعز ، و هو الذي يترك فيه اللبن لمدة يومين ، ثم يصفى بعد ذلك بواسطة السلال الأسطوانية الخاصة بعملية صناعة الجبن .

و يبدو أن مبنى معمل الألبان كان عبارة عن بناء مرتفع ، و له نوافذ مستطيلة أمامية ، و قد شيد فوق تلة مرتفعة بعض الشيء عن مستوى الأرض .

ثالثاً : **منظر الراعي** : يطالعنا منظر الراعي ، و هو يجلس في هدوءٍ مشغول بعملية حلب العنزة ، بينما بقية الماعز ترعى بجواره . و لعل كلٍ منهن تنتظر دورها ليقوم الراعي بحلبها هي الأخرى .و كان الحلب يتم في الأواني المشهورة بإسم أمفورا ، حيث تظل فيها الألبان لتوضع بعد ذلك في البناء المخصص لها ، و الذي يجلس الراعي أمامه

مباشرةً حتى لا يكون في ذلك مجهوداً كبيراً عليه إذا ما ظل يحمل الأواني و يسير و بها اللبن لمسافة طويلة .

و لعل راعي الماعز هذا يتشابه مع ذلك الراعي الذي وصفه ثيوكريت في احدى قصائده : *ΘΑΛΥΣΊΑ* *[1] ، قائلاً :

" فعلى كتفيه كان يضع جلد عنز أعفر غزير الشعر خشن الوبر تنبعث منه رائحة الأنفوحة قوية نفاذة ، و حول صدره يلتف آزار قديم ذو زنار عريض " .*[2]

رابعاً : المنظر الطبيعي : نلاحظ في خلفية المنظر أشجار السروْ العالية و هي تحيط بمبنى معمل الألبان .

و المنظر عموماً يسيطر عليه روح الهدوء و السكينة ، و هذه الأشجار المرتفعة و كذلك الأعشاب المتناثرة هنا و هناك في المنظر ، تضفي عليه رونقاً و جمالاً و تزيد من احساسنا بالجو الريفي و المنظر الطبيعي ككل .

و أخيراً ، فإن لهذه القطعة الفسيفسائية أهميتها و جمالها ، و ذلك لما تعكسه من منظر طبيعي جميل آلا و هو رعي الماعز ، ثم عملية حلبها . هذا بالإضافة إلى النشاط الاقتصادي المميز و هو صناعة الألبان .

---

*١- راجع : كلٍ من :

- Theocritus , Eidyllion , vii , : Thalysia , II , 1-41 .
- Gow , A.S.F. , op.cit. , Vol. I. , p. 56 , Idyll VII .
- حمدي إبراهيم ، المرجع السابق ، ص. ١٥٧ .

*٢- *ἔκ μὲν γὰρ λασίοιο δασύτριχος εἶχε τράγοιο κνακόν δερμ' ὤμοισι νέας ταμίσοιο ποτόσδον ἀμφὶ δὲ οἱ στήθεσσι γέρων ἐσφίγγετο πέπλος ζωστῆρι πλακερῷ .*

﴿ ٤ ﴾ فسيفساء العمل الزراعي:

نصـــل الآن إلـــى القطعـــة الفســـيفسائية الرابعـــة و الأخيـــرة هنـــا مـــن دار بـــوك أميـــرا بزليتـــن ، بالقـــرب مـــن طـــرابلس . و القطعـــة هـــي أيضـــاً محفوظـــة بمتحـــف طـــرابلس بليبيـــا .*١

الوصف العام :

تصـــور هـــذه القطعـــة بصـــفةٍ عـــامة عمـــلاً زراعـــياً ، حيـــث تعمـــل بعـــض النســـوة فـــي تســـوية الأرض و تمهيـــدها ، و ذلك لاعـــدادها لعمليـــة الزراعـــة ، فنـــجد فـــي الجـــزء الخلفـــي مـــن الصـــورة الـــدار .
و فـــي الطـــرف الأيـــمن ، نـــرى ســـوراً خـــاصاً بمنـــزل و حـــديقة و يحتـــوي هـــذا الســـور علـــى بـــاب للدخـــول . *[صورة ٨٦]*
و يحـــتمل أن المنـــزل المـــوجود علـــى اليميـــن كـــان ســـكناً لاحـــد المســـتأجرين *coloni* .
أمـــا الجـــزء الأمـــامي مـــن قطعـــة الفســـيفساء فمصـــور بـــه أطفـــال يلعبـــون علـــى الحشـــائش . و مـــن خلفهـــم تظهـــر هـــؤلاء النســـاء اللاتـــي يمهـــدن قطعـــاً مـــن الأرض تحـــت إشـــراف إمـــرأة أكـــبر ســـناً منهـــن (ربمـــا كـــانت هـــذه المـــرأة هـــي إمـــرأة الوكيـــل : *vilica*) .*٢

دراسة تحليلية لعناصر القطعة :

أولاً : العنصـــر البشـــري : تضـــم هـــذه القطعـــة ثـــلاث فئـــات مـــن البشـــر ، أولاً ســـيدة الوكيـــل ، ثانيـــاً هـــؤلاء النســـوة ثـــم الأطفـــال .

---

*١- Rostovtzeff , M., op.cit. ,Vol.I , p.312-3

*٢- رستوفتزف .م. ، المرجع السابق ، الجزء الثاني ، ص. ٢١٦-٢١٧ .

(١) النسوة : تكاد يكون منظر النسوة هذا هو المنظر الرئيسي في هذه القطعة الفسيفسائية ، و ذلك بسبب العمل الهام الذي يقمن به . إننا نرى هؤلاء النسوة و هن منهمكات في تمهيد الأرض بواسطة أداة تشبة المكنسة ، و ذلك للعمل على تسويتها . و نلاحظ أنهن تحنين بظهورهن إلى الأمام ليقمن بعملية التمهيد بدقة .

و من خلال تفحصنا لهن ، نستطيع القول أن عددهن يبلغ ثلاث سيدات ، أو بالأحرى فلاحات ، حيث تقف اثنتان أمام إمرأة الوكيل ، بينما الثالثة منهن توجد على مبعدة بعض الشيء و هي في موقعها هذا تكاد تقترب من الغزال الشارد . فبالنسبة إلى الفلاحتين المتواجدتين أمام إمرأة الوكيل ، نجد أن كل واحدة منهن تعطي ظهرها للأخرى ، و تنهمك في العمل المطلوب منها أدائه ، و قد انحنيتا إلى الأمام بما يشير إلى قصر يد الأداة التي معهن .

أما الفلاحة الثالثة و التي تبعد عنهن بمسافة متوسطة ، فيبدو أن ما معها من أداة تختلف عن الأداة التي مع الفلاحتين الأخرتين ؛ و يشير ذلك إلى اختلاف الأعمال الموجهة لهن .

و لا نستطيع أن نتعرف على طراز ملابسهن أو شكلها ، و ذلك بسبب صغر حجم صورة هذه القطعة ، و لا نملك سوى القول أنهن يرتدين ثياباً طويلة تصل إلى الأرض .

(٢) إمرأة الوكيل : تشرف على هؤلاء النسوة السالف الحديث عنهن ، سيدة تبدو أكبر منهن سناً و قد ارتدت رداءً طويلاً له حزاماً عند الخصر و غزير الثنايا . و ربما كان ذلك دليلاً على المنزلة و المكانة التي تتمتع بها هذه المرأة ، و من هنا كان أغلب الظن أنها إمرأة الوكيل ، و هي

تذكرنا كثيراً في أسلوبها ذلك و ليس شكلها بتلك المرأة التي سبق و رأيناها في قطعة فسيفساء دراس الغلال من نفس الدار " بوك أميرا " فسيدة القطعة الأخيرة كانت تتميز بالجمال و الثياب الفخمة المتأنقة ، أما سيدة " العمل الزراعي " فكانت أكبر سناً ، و أقل أناقة بكثير . و مع ذلك فهذه المرأة نجدها تميل إلى الأمام بطريقة توحي لنا بأنها تصدر أوامرها إلى الباقيات ، و تشير إليهن بضرورة الدقة في تأدية العمل الموكل إليهن ، و يظهر أنها تقوم أيضاً بالإشارة إلى إحداهن بعمل شيء ما ؛ و ربما كانت هذه العاملة الأخيرة قد قصرت في أداء عملها آلا و هو عملية تمهيد الأرض بما يشبه المكنسة ، و قد أدى إهمالها هذا في أداء واجبها إلى أن استرعى ذلك إنتباه إمرأة الوكيل *vilica* ، و أحست بتقاعسها فكان لابد أن تلفت نظرها إلى هذا الخطأ الجسيم .

و جدير بالذكر أيضاً ، أنه يبدو أنها تغطي شعرها بمنديل ، أو وشاح و لعل ذلك دليلاً آخر على كونها تتمتع بمنزلة ما ، كما أنه أضفى عليها مسحة من الوقار .

(٣) الأطفال : في الجزء الأمامي من المنظر ، نري طفلين صغيرين يلعبن و يلهون و هما جالسان على الحشائش و الكلأ الأخضر . و الاعتقاد الطبيعي أن هؤلاء الأطفال هم أولاد أولئك النساء الفلاحات اللاتي يؤدين عملهن في تسوية الأرض من أجل عملية الزراعة . و قد تركت هؤلاء النسوة ، الأولاد الصغار يلعبون و يمرحون لحين إنتهائهن من أعمالهن و ذلك حتى يكون الاطفال بالقرب منهن دائماً ، فيطمئن بالهن عليهم ، و يستطعن بين الحين و الحين أن يلقين بنظرة ناحية الأولاد ، فتهدأ قلوبهن ، و تقر عيونهن .

و قد جلس هؤلاء الاطفال على العشب الأخضر ، في ظل شجرة عالية وارفة الأغصان .

و أنا أرجح هذا الرأي ، لأنهما لو كانا طفلا الوكيل و إمرأته لكانا خصصا لهما مقعداً أو أرجيحة للجلوس عليها بدلاً من إفتراش الأرض ، و لكانا خصصا لهما أيضاً خادماً يعمل على راحتهما .

ثانياً : عنصر الوقت : إن الوقت المصور في هذه القطعة هو فترة الصباح عندما تشتد فيها حرارة الشمس و تكون في كبد السماء . و مما يؤكد أن الوقت المصور هنا هو وقت الصباح أننا نجد الطفلين يجلسان تحت شجرة ليستظلا بظلها ، فتحميهما من مخاطر ضربة الشمس . و بطبيعة الحال كانت تلك الفترة هي وقت العمل لهؤلاء النسوة .

ثالثاً : منظر الدار : أما في الجزء الخلفي من الصورة ، فتظهر الدار و من القليل الذي يظهر منها ، نستطيع القول أنها كانت عبارة عن مبنى مستطيل و هي تشبه تلك الدار التي سبق و رأيناها في قطعة الفسيفساء من نفس المنزل آلا و هي الدار التي ظهرت في فسيفساء دراس الغلال . و نظراً لوجود بعض الأشجار العالية ، فقد تعززت رؤية الدار بسهولة و بما يسمح بالتعرف على طرازها و تفاصيله .

رابعاً : السور : أما في الطرف الايمن من القطعة ، فنجد سوراً شيد ليحيط بمنزل ما و بحديقته . و يضم السور بوابة كبيرة للدخول ، و يقع أمامها من الخارج ممشي رفيع من الحشائش ، هو ذلك الذي إفترشه الأولاد الصغار و جلسوا عنده ليلهون بحرية .

و إذا نظرنا الي السور ، فسوف نجد أن طريقة بناءه كانت بواسطة الأحجار المرصوصة بجوار بعضها البعض ، بطريقة تشبه إلى حدٍ كبير طريقة البناء المعروفة باسم " آشلر *ashler* " .

<u>خامساً</u> : **العمل الزراعي** : تصور هذه القطعة نوعاً من الأنشطة التي يمارسها الإنسان ، آلا و هو النشاط الزراعي .

و في هذه اللوحة ، نشاهد نوعاً من العمل الزراعي هو عملية تمهيد الأرض و تسويتها . فقبل البدء في زراعة الأرض يتم أولاً تمهيدها أي تسويتها بواسطة أداة تشبه المكنسة هي المنشل *[1]. و هذه المناشل هي التي نراها مع هؤلاء النسوة ، فهي تستخدم في تمهيد الأرض و أيضاً تنشل المخلفات القديمة بالأرض و ذلك للقضاء على المناطق المرتفعة قليلاً ، و مع تكرار تلك العملية تصبح الأرض سهلة في عملية الري - ربما بواسطة دلو ماء - بعد زراعة البذور .

الخطوة الثانية تتم عن طريق زراعة البذور في الأرض و تغطى بطبقة من التراب ، يليها عملية الري . و في مرحلة تالية بعد ذلك بعدة أيام ، تنبت البذور في الأرض و تستمر عملية الاعتناء بالزرع حتى يأتي موسم الحصاد .

<u>سادساً</u> : **عناصر الطبيعة** : تضم القطعة بعض الأشياء التي زادت من إضفاء الجو الطبيعي الجميل ، فمثلاً بالنسبة إلى الحيوانات المصورة هنا ؛ نجد أنه في الجزء الخلفي وراء النساء العاملات بالزراعة ، يظهر غزالاً شارداً يسير وحده .

---

*١- المنشلة : هي عبارة عن قطعة أفقية من الحديد مثلاً لها أسنان أو خطاطيف تركب بها يد خشبية و هي تفرد التراب (الكومة) و تستخدم لتنقية الأرض من الشوائب و المخلفات من المحاصيل السابق زراعتها) .

و نـــــــرى هــــذا الغـــزال واقفــــاً و هــــو خــــافض الـــرأس أي منحــــني إلـــى الأمـــــام و ذلـك ليلتقـــط عشـــباً أو كـــلأً ، بمـــا يوضـــح أنــــه يــــرعي بحــــرية و دون رقيــــب ، أو راعٍ فلا نـــجد بجـــواره أحـــد . و لعـــل الفنــــان قـــد قصـــد بـــذلك أن يشـــيع جـــواً مـــن البيئـــة البـــرية المتوحشـــة مـــع الجـــو الزراعـــي .

كـــذلك يظهـــر بجـــوار الطفـــلين رأس حيـــوان صـــغير لعلـــه أرنـــباً بـــرياً ، و لا نســـتطيع أن نجـــزم بنوعـــه نظـــراً لصـــغر حجـــم القطعـــة الفســـيفسائية و عـــدم وضـــوح شـــكله .

هنـــاك أيضـــاً الشـــجرة الضـــخمة الوارفـــة الأغصـــان و التـــي كـــانت تهيمـــن علـــى المنظـــر ككـــل و كـــأنها الأم التـــي تفـــرد زراعيـــها لتحتضـــن أولادهـــا . و هـــذه الشـــجرة مليئـــة بالأغصـــان و الأوراق .

سابعاً : جـو القطعـــة : تشـــيع هـــذه القطـــعة مـــن الفســـيفساء جـــواً مـــن الســـكينة و الـهـــدوء الـذي يمـــيز دائمـــاً البيئـــة الريفيـــة البســـيطة ، فعلـــى الرغـــم مـــن جـــو العمـــل و النشـــاط الـــذي نلمســـه بوضـــوح فـــي القطعـــة مـــن جـــانب هـــؤلاء النســـوة العـــاملات ، إلا أننـــا نشـــعر أيضـــاً بالراحـــة و الهـــدوء الـذي يخـــيم علـــى المنظـــر بشـــكل عـــام . .

إن هـــذه القطعـــة علـــى الرغـــم مـــن النشـــاط الزراعـــي الـذي تصـــوره ، إلا أنهـــا تضـــفي أيضـــاً البهجـــة و الســـرور فـــي نفـــس المشـــاهد ، و تجمـــع بيـــن المنظـــر الطبيعـــي و العمـــل الريفـــي الزراعـــي .

و بشكل عام ، فإن صور الفسيفساء التي عثر عليها في زليتن ، تعتبر أقدم نماذج لطراز خاص بإفريقية ، فهي تبين أنواع المزارع و الدور المتعددة التي كانت منتشرة في جميع أرجاء إفريقية ، و تشير إلي طبيعة الأعمال الزراعية التي كان الفلاحون يقومون بها حول الدار الرئيسية .*[1]

لقد كانت فيلا زليتن على ما يظهر، مركزاً لضيعة كبيرة أوقفت على إنتاج الحبوب و صناعة الألبان على أوسع نطاق ، و قد إستعانوا على ذلك بالأرقاء و المستأجرين : *coloni*.

و تعتبر أمثلة الفسيفساء من هذه الدار شهادة صادقة عن أبرز الخصائص المميزة لدار خاصة بأحد الأفراد .

و هذه الصور الفسيفسائية تختلف كلياً عن تلك التى عثر عليها في أماكن أخرى من أنحاء الإمبراطورية الرومانية و كانت تصور منازلاً و فيلات و ديار خاصة مثل تلك التي رأيناها مصورة علي حوائط بومبيي و كانت تصور الفيلات و المنازل من وجهة النظر الزخرفية ، بمعني أن الغرض لم يكن تصوير واقع من الحياة بما فيه من منازل و أعمال زراعية أو مشاهد صيد في البيئة ، و لكن كان الأمر يقتصر على تزيين الحوائط بمناظر طبيعية جميلة و ذلك لإمتاع الرائي دون أن تقدم له نبذة أو لمحة من واقع الحياة .

و إذا حاولنا التعرف على طريقة استغلال بعض الأراضي في ولاية إفريقية ككل ، نجد أن الضياع الواسعة المملوكة للإمبراطور أو الأفراد لم تكن تزرع بواسطة العبيد *[2] - حيث لا يوجد مصادر

---

* ١- رستوفتزف ، المرجع السابق ، جـ. ٢ ، ص. ٢١٧ .

*٢- رستوفتزف ، المرجع السابق ، جـ. ١ ، ص. ٣٩٦ -٣٩٧ .

نـؤكد ذلك - و أغلب الظن أن عملية زراعتها كانت تتم بواسطة تـأجير الأرض إلى مستأجرين *coloni* كانوا يـؤدون إلـى المـالك نصيباً من محصول الأرض و كان عليهم أن يعملوا أيـاماً معدودات و أن يعيروه مواشيهم مدة معلومة .

و كان بعض هؤلاء المستأجرين مواطنين رومانيين، و لكن أكثرهم كان من بين سكان القطر الأصليين ، و كانوا يعيشون في قرى تقوم داخل حدود الضيعة على مقربة من المزرعة المركزية الكبرى ، أو في جوار الضيعة ، و كان هؤلاء الملتزمون *conductores* يستأجرون في الوقت نفسه من الملاك تلك القطع التي لم تؤجر إلى المستأجرين .

و إنها لحقيقة تدعو إلى العجب ، أنه إذا بحثنا عن أصول الثروات التي جمعها النبلاء في المدن الافريقية ، نجد أن مصدر ثرواتهم كان من تملك الأراضي .

بل أن كثيرين منهم كانوا يفخرون في النقوش التي وضعت على قبورهم بأنهم أقتنوا ثرواتهم بحسن عنايتهم و تدبيرهم لضياعهم*[1] .

فالمزارع النشيط *agricola bonus* كان يصل بجهده إلى أن يصبح من كبار الملاك و مع ذلك ، فمنهم من لم يكن يرحم نفسه أو أرضه من العمل المتواصل ، و في زمن الحصاد كان المالك - في بعض الأحيان - يعمل رئيساً لعصائب من الحصادين *turmae messorum* ، فإقتنى على هذا النحو ثروة طائلة .

و إذا أردنا أن نحكم على صانع الفسيفساء ، نجده و قد برع في التعبير عن الموضوع المراد تنفيذه ، و من هنا

---

*[1] رستوفتزف ، المرجع السابق ، جـ ١ ، ص. ٤٠٠-٤٠١ .

نلاحظ البساطة و الدقة معاً في أسلوبه ، هذا بالإضافة إلى أن الفنان الذي يصنع الفسيفساء في إفريقية حتى و إن كان هو نفسه الذي يقوم بتنفيذها في أنحاء أخرى من الامبراطورية الرومانية كإيطاليا مثلاً ، فقد راعي أثناء عمله الاختلاف بين شعب إيطاليا ، و بين شعوب إفريقية و تنوع ثقافاتها . فإختلاف الشعوب يؤدي بالتالي إلى أختلاف الذوق مما يؤثر على إنعكاسه على الفنون هي أيضاً بدورها .

و الملاحظ أن مالك دار بوك أميرا ، يختلف بطبيعة الحال عن أصحاب المنازل في مدينة بومبيي على سبيل المثال ، كمنزل فاون أو منزل سالوست و غيرها من أمثلة المنازل البومبية*[1] .

إن صاحب منزل بوك أميرا كان رجلاً ميالاً إلى البساطة ، و في نفس الوقت فخوراً بضيعته و داره و ذلك إلى الحد الذي أراد معه أن يصور جوانب حياته من خلال أعمال فسيفسائية تحكي عن حياته على جدران و أرضيات الدار .

و من هنا نتفهم أهتمامه بتنوع أنشطة الضيعة المصورة على الحوائط و الأرضيات من خلال فن الفسيفساء .

---

*[1]- عن المنازل الرومانية في بومبيي ، راجع :

- Mau , August , " Pompeii , its life and art " , (London , 1899) , p. 239 ff.
- Ward-Perkins , John B. , op.cit. ,. p. 39 ff.

الفصل الخامس

مقدمة عن ولاية نوميديا

(الجزائر)



نوميديا هي في الأصل بلد " نوميداي : *Numidae* ، و تقع جنوب و غرب الأراضي القرطاجية أي أراضي تونس الحالية*[1] .
و قد أطلق الاسم *Numidia* ، بعد ذلك على ولاية رومانية كانت تشغل مثلثاً قاعدته تمتد على ساحل البحر المتوسط عند قيرتا : *Cirta* مروراً بجبال أطلس العالية و نزولاً إلى الصحراء الإفريقية .

و قد كانت هذه الولاية يحدها من الغرب ولاية موريتانيا *[2] القيصرية : *Mauretania Caesariensis* ، و من الشرق ولاية إفريقيا القنصلية : *Africa Proconsularis* .

و على الرغم من أن ولاية نوميديا لم تكن أراضيها تتميز بشدة الخصوبة مثل ولاية إفريقيا القنصلية ، إلا أنها كانت تزرع القمح ، و الكروم ، و الزيتون بخاصة عند السهول ، كذلك عرفت بتربية الخيول ، و المواشي ، و الأغنام عند أعالي الجبال .

---

*١- The Oxford Classical Dictionary , op.cit . , p. 614

*٢- موريتانيا : *Mauretania* هي أرض المراكشيين *Moors* و تمتد من أمبساجا *Ampsaga* حتى المحيط الأطلنطي ، و تحتضن النصف الغربي من سلسلة جبال أطلس . و نظراً لطبيعة هذا البلد الجبلية و الصخرية ، فقد كانت الأغنام ترعى فيها بكثرة،و كانت تنتج النبيذ ،و لكن بقدر يسير،و تزرع أيضاً القمح و الزيتون عند الساحل في وادي مولوشا *Mulucha* .
و ينتمي أهلها إلى سلالة البرابرة ، و في أواخر القرن الثالث ق.م.
كونت القبائل المراكشية الصغيرة مملكة ، و كان أول حاكم لها هو " باجا *Baga* " .
راجع : The Oxford Classical Dictionary , op.cit . , p.939

و كان السكان الأصليين عبارة عن قبائل من البدو الرحل و رعاة الأغنام ،و قد لجئوا أحياناً إلى الزراعات البدائية [*1].
أما أولئك الذين سكنوا الساحل الشمالي ، فكانوا واقعين تحت تأثير كل من أوتيكا ، و قرطاجة و غيرها من المستعمرات الفينيقية .

و بالنسبة للتاريخ السياسي لنوميديا ، فنجد أنها في النصف الثاني من القرن الثالث ق.م. ، كانت تنقسم إلى قسم شرقي يحكمه أمير هو ماسينيسا *Masinissa* ، و قسم غربي يحكمه الأمير سيفاكس *Syphax* و قد إنحاز سيفاكس إلى قرطاجة في حروبها ضد الرومان مما دعا روما إلى الوقوف إلى جوار ماسينيسا حتى نصبته ملكاً على نوميديا كلها . [*2]
و بعد وفاته ، تولى ابنه ميقيبس *Micipisu* الحكم و من بعده انقسم الأمر بين خلفائه بعد وفاته مما أدى في النهاية إلى الحرب التي عرفت باسم " حرب يوجورتا " *Bellum Jugurthimum* [*3]

و بعد أن ساندت نوميديا القائد بومبي عام ٤٧-٤٦ ق.م. ، أصبحت ولاية إفريقيا الجديدة : *Africa Nova* في عام ٤٦ ق.م. ثم تحولت إلى مملكة تحت حكم جوبا الثاني . [*4]

---

*١- The Oxford Classical Dictionary , op.cit . , p. 614

*٢- تاريخ الرومان ، ابراهيم نصحي ،(مكتبة الانجلو المصرية) جـ. ٢ ، ص. ١٦٨

*٣- حرب يوجورتا : المصدر الرئيسي عن هذه الحرب هو كتاب سالوست *Sallustus* ، للمزيد راجع : تاريخ الرومان ، ابراهيم نصحي ، المرجع السابق ، ص. ١٦٨ -١٧٢

*٤- بعد ماسينيسا ، تلاه في الحكم ميكيبسا : *Micipsa* (١٤٨-١١٨ ق.م.) ثم أدهربال : *Adherbal* (١١٨-١١٢ ق.م.) ،يوجرتا *Jugurtha* (١١٨-١٠٦ ق.م.)هيمبسال *Hiempsal* (١٠٦-٦٠ ق.م.) ، جوبا الاول : *Juba I* (٦٠-٤٦ ق.م.)
راجع : إبراهيم نصحي ، المرجع السابق ، ص. ١٦٨ -١٧٢

و كانت هذه الولاية تزرع الشعير و الزيتون بمساحات كبيرة و كانت أغنى المناطق هي المحيطة بجبال أطلس و حول قيرتا .

و إذا حاولنا تفسير رغبة الرومان في أراضي إفريقية - بصورة مبسطة - يجب أن نعرف أولاً أن التهافت على الأراضي كان عظيماً في عصري أوغسطس و تيبريوس .*١

و من أجل هذا ، عمد الأباطرة على دفع حدود الحكم الروماني إلى الجنوب و استلزم ذلك حروباً عديدة .

و في أعقاب الجنود جاء مساحو الأراضي : *agrimensores* ليقسموا المناطق إلى قطع عرفت باسم : *centuriae* رومانية .

و فضلاً عن المستعمرين الايطاليين الذين أقطعوا أراضي كمنحة من أوغسطس ، أو اشتروا ، أو استأجروا قطعاً صغيرة من الدولة ، كان هناك -ولا ريب - عدداً ضخماً من كبار الرأسماليين الذين تاقوا إلى استثمار أموالهم في أرض إفريقية ذات الخصوبة .

و كانت الدولة تواقة إلى إجابة رغبتهم لأن ذلك يضمن ، من ناحية كميات وفيرة من الغلال لإيطاليا ، و من ناحية أخرى يزيد من دخل الدولة .

و على هذا النحو ، أضيف إلى ضياع النبلاء ، التي تركها أوغسطس دون مصادرة ، ضياعاً شاسعة : *Latifundia* جديدة يملكها أفراد من أثرياء الرومان .

و هذه الاعتبارات تعيننا على فهم السر في ضم نوميديا ، ثم موريتانيا إلى القوة الكبيرة الممثلة في الإمبراطورية الرومانية .

و بالنسبة إلى طرق استغلال الضياع الواسعة المملوكة للإمبراطور

---

*١- رستوفتزف ، المرجع السابق ، جـ. ١ ، ص. ٣٨٨ .

أو الأفـــراد ، فليـــس هنـــاك فـــي المصـــادر الموجـــودة ، و التـــي تـــرجع إلـــى القـــرن الثـــاني مـــا يشـــير إلـــى أن تـــلك الضـــياع كـــان يقـــوم علـــى زراعتهـــا العبيـــد .
و لكـــن يمكننـــا أن نفـــترض أن ســـبل الاســـتغلال هـــذه ، كـــانت متبعـــة فـــي زمـــن الجمهوريـــة و أوائـــل عهـــد الإمبراطوريـــة .

و لكـــن فـــي القـــرن الثـــاني غلبـــت طريقـــة تـــأجير الارض إلـــى مســـتأجرين *coloni* كـــانوا يـــؤدون إلـــى المـــالك نصـــيباً مـــن محصـــول الأرض ، و كـــان عليهـــم أن يعمـــلوا لـديـــه أيامـــاً معـــدوداتٍ ، و أن يعـــيروه مواشـــيهم مـــدةٍ معلومـــة .
و كـــان بعـــض هـــؤلاء المســـتأجرين مـــواطنين رومانيـــين، و لكـــن أكثـــرهم كـــانوا مـــن بـــين ســـكان القطـــر الأصـــليين و يعيشـــون فـــي قـــري تقـــوم داخـــل حـــدود الضـــيعة علـــى مقـــربةٍ مـــن المزرعـــة المركـــزية الكـــبري ، أو فـــي جـــوار الضـــيعة ، و لكـــن مـــن خـــارج حـــدودها .
و كـــانت أجـــرة الأرض تـــدفع إلـــى ملتزمـــي الضيعة *conductores* و كـــان هـــؤلاء الملتزمـــون يســـتأجرون فـــي الوقـــت نفســـه مـــن المـــلاك تـــلك القطـــع التـــي لـــم تؤجـــر إلـــى المســـتأجرين *coloni* . *[١]

كـــانت تـــلك مقدمـــة مبســـطة عـــن نوميـــديا ، و مـــا يتعلـــق بهـــا مـــن النواحـــي الســـياسية و نبـــذة عـــن نشـــاطها الزراعـــي ، و ذلك حتـــي يتسنـــى للقـــاري أن يلـــم بإهتمامـــات شـــعوب تـــلك المناطـــق .
فالفـــن فـــي أي مكـــان و زمـــان مـــا هـــو إلا إنعكـــاس للشـــعوب ،

---

*١ – رستوفتزف م. ، المرجع السابق ، جـ. ١ ، ص. ٣٩٧

و الطبيعة نفسها لها أبلغ الأثر فيه .*١

و تتحكم في الطبيعة ، القوانين المختلفة مثل قوانين تطور الكائنات الحية ، وقوانين النباتات ، و غيرها .
و قد نشأت فكرة الفن مع حاجة الفنان إلى الاتصال ، و التعبير عن شعوره ، و احساسه عند رؤية الجمال الذي تعكسه الطبيعة .

----

*١- Magne , Lucien , " L'Art applique' aux metièrs : *Décor de la pièrre* "
(Paris , 1923) 2 ème édition , p. 5 .

الفصل السادس

فسيفساء ولاية نوميديا

* النماذج الفسيفسائية التي تعكس المناظر الطبيعية من تلك المنطقة :

١- فسيفساء شرشال .

٢- فسيفساء نبتون و أمفيتريتي .

* * *

﴿ ١ ﴾ فسيفساء شرشال :

هــــذا المثــــال الـــــذي يصــــور المناظـــــــر الزراعيـــــة ، هـــو عبـــارة عـــن قطعـــة مـــن الفســـيفساء مـــن منطقـــــة شـــرشال*[١] ، بنوميـــــديا (الجـــــزائر حاليـــا) ، و تـــؤرخ بالفتـــرة الأولـــى مـــن القـــرن الثـــالث الميــــلادي*[٢] ، حــــوالي عــــام ٢٠٠ - ٢١٠ م. *[٣] [صورة ٨٧]

و تـــبلغ المســـاحة المصـــورة ٤,٩٠ م. (ارتفـــاع) × ٣,٠٠ م. (عـــرض) .

و القطعـــة محفوظـــة فـــي متحـــف مـــدينة شـــرشال .

الموضوع العام :

تعـــد هـــذه القطعـــة مـــن أمتـــع الصور عـــن الأنشـــطة الزراعيـــة ، فهـــي تعكـــس فـــي مشـــاهدها العلـــوية عمليـــة حـــرث الارض ، و بـــذر البـــذور ، و فـــي مشـــاهدها الســـفلية تصـــور عمليـــة خـــدمة ، و رعـــاية مـــزارع الكـــروم فـــي فصـــل الشـــتاء .

---

*١ - شرشال : هو الاسم الذي أطلق علي مدينة قيصرية *Caesarea* القديمة و كانت في الأصل عبارة عن ميناء و مركز للتجارة القرطاجية القديمة و كان يعرف باسم " ايول " *Iol* ، و منه تحولت إلى قيصرية عندما اتخذ منها جوبا الثاني *Juba II* و كليوباترا سيلين *Cleopatra Selene* عاصمة لمملكتهم الموريتانية و مركزاً للفن الإغريقي .

و في عهد كلوديوس *Claudius* تحولت إلى مستعمرة رومانية و كانت مقرا للحاكم *Procurator* من قبل الإمبراطور في ولاية موريتانيا القيصرية : *Mauretania Caesariensis* و بعدد مائة ألف من السكان وصلت قيصرية إلى أن تصبح ثالث أهم ميناء من ضمن الموانئ الإفريقية .

راجع : The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 272

*٢ - Boardman J. , Griffin J. , and Murray O. , " The Oxford History of the Classical World " , (New York , 1988) , p. 187 .

*٣ - Henig . Martin , op.cit. , p. 127

و الجــــزء الـــذي نـــــراه أمامنـــــا ينقســـم إلـــى قســـمين أســـاسيين ، الأول يتنـــاول عمليـــة حـــرث و بـــذر الأرض ، و هـــي بـــدورها مصـــورة مـــن خـــلال صـــفين أفقييـــن ، أمـــا الجـــزء الســـفلي فيصـــور زراعـــة الكـــروم و هـــي أيضـــاً مـــن خـــلال صـــفين أفقييـــن .

و هـــذه العمليـــات هـــي التـــي ورد ذكـــرها لـــدي فرجيـــل *Virgilius* فـــي كتـــابه المســـمي " جيورجـيكا " *[1] .

فقـــد كـــان مـــن أهـــم الزراعـــات الســـائدة فـــي إفريقيـــة فـــي القـــرن الثـــاني بعـــد الميـــلاد ، زراعـــة القمـــح .*[2]

فإفريقيـــة التـــي كـــانت تلقـــب بمطـــامير رومـــا ، كـــانت لزراعاتـــها هـــذه أبلـــغ الأثـــر فـــي لوحـــات الفســـيفساء مثلمـــا نـــرى هـــنا فـــي عمليـــة الحـــرث فـــي فســـيفساء شـــرشال هـــذه .

----

*١- الجيورجيكا : *Γεώργικα* مؤلف مخصص للزراعة ، و يجوز أن يكون الذي اقترح تأليفها هو ميستاس صديق فرجيل و معلمه ، و كانت عبارة عن أشعار تتألف من أربعة كتب و كان الهدف الرئيسي هو الدفاع عن الزراعة التي كانت قد اهملت باستمرار . و قد تناولت حياة المزارعين . و كانت الحاجة ملحة الي مزارع جيدة . و كان الفلاحون لا يلقون تشجيعاً بسبب مصائب الحروب كما ان حياة المدن كانت تجذبهم . و كانت اشعاره تلك تكفي لرسالة علمية .
الكتاب الاول : عن الزراعة ، الثاني : أشجار و خاصة الكروم و الزيتون ، الثالث : تربية الماشية، الرابع : تربية النحل . للمزيد راجع :

- جورج سارتون ، تاريخ العلم ، جـ. ٥ ، ص. ٣١٩
- The Oxford Classical dictionary , p. 949 .

*٢- المنجي النيفر ، المرجع السابق ، ص. ٣٢-٣٤

الوصف التفصيلي:

نبدأ أولاً كما سبقت الإشارة ، بالقول أن هذه القطعة الفسيفسائية كانت تنقسم إلى مشهدين رئيسيين .

المشهد الأول بقسميه ، يتناول عملية حرث الأرض و ذلك بين أشجار الزيتون . ففي القسم العلوي ، نري اثنين من الفلاحين بثيابهم السميكة و أحذيتهم الطويلة ، و هذان الفلاحان أحدهما يتقدم المحراث الخشبي الذي تجره بقرتان قويتان بقرونها القصيرة ، بينما نرى الفلاح الآخر و هو يمشي من ورائهما ليراقب عملية الحرث نفسها ، و يساعد في دفع المحراث مع الأبقار تماماً مثلما يحدث في الطبيعة و حتى عصرنا هذا .

و بالنسبة إلى هذا المحراث ، فتجره بقرتين يبدو أنهما تقومان بالعمل على غير رغبة منهما ، و الفلاح الذي يتقدم الأبقار و المحراث ، نجده و قد رفع زراعيه ممسكاً بعصاه ليهدد بها الأبقار تارة ، و لينفذ تهديده ، و وعيده تارة أخري إذا ما أصرت على الكسل ، و إمتنعت عن السير و أداء عملها . و هذا الفلاح يمشي بظهره إلى الخلف أمامهما ، ليحكم مراقبته عليهن ، فلا تستطعن من العمل فراراً .

و بالنسبة إلى الفلاح الثاني و الذي نراه يسير خلف المحراث ، أول ما يلفت نظرنا إليه هو إنحناءة ظهره إلى الأمام بطريقة تدل على معاناته في السير ، و ربما كان ذلك دليلاً على أن الأرض التي يسير عليها المحراث وعرة ، و صعبة ، و غير مستوية مما دفع بأصحاب هذه الأرض إلى العمل على حرثها و العناية بها.

و يتم مشهد الحرث هذا ، بين أشجار الزيتون التي نراها وارفة الأغصان و مبشرة بكل الخير . و الأشجار هنا أول ما نلاحظه عليها ، أنها مزروعة على مسافات غير متباعدة ، و إنما وزعت بدقة شديدة لتُعطي كل شجرةٍ حقها في الضوء و المساحة الكافية لها فتنمو بحرية ، و دون تزاحم.

و استكمالاً لهذا الموضوع ، نرى في الجزء السفلي من نفس المشهد محراثاً آخر يجره ثوران ، تتضح عليهما مظاهر القوة أكثر من الأبقار نفسها . و نرى حركة أرجلهم القوية المرفوعة و هما يجران المحراث في قوة ، و ثبات ، و من خلفهما يظهر فلاحاً بعصاه يراقب عملية الحرث حتى تنفذ على الوجه الأكمل، و قد أرتدى هذا الأخير ثياباً شتوية ثقيلة أيضاً ، و ذات أكمام طويلة علها تحميه قليلاً من برد الشتاء القارس .

و نلاحظ أيضاً على فسيفساء شرشال ، أحد الحرائين ، و يعد هو المسئول عن عملية البذر ، و هو الذي يتقدم الثورين ، حيث نجد في عنقه مقطف من السعف ، يأخذ منه القمح و يبذره لتستكمل بعد ذلك أيضاً الثيران عملها ، فتطأ ، و تدوس بحوافرها فوق البذور فتتوغل في التربة ، و تنغرس فيها و مع الري بالمياه تنبثق الثمار ، أو الحبوب و تظهر نتيجة العمل المضني في شكل محصول يحصد خيره .

و عموماً فالإطار الذي صيغت منه الصورة ، تدل أوراق الزيتون الكثيرة به على أن الحراثة كانت تجري بين أشجار الزيتون و في غاباته بين الفراغات .

و بعد البذر و الحراثة ، يأتي موسم الحصاد ، و يرمز له بحزمة من السنابل و بمنجل كما سبق و شاهدنا في فسيفساء " الفصول و الموضوعات النيلية " من زليتن في تريبوليتانيا (بليبيا) .

و بعد جمع حب الحصاد ، يخزن المحصول في المطامير و بيوت المؤون الموجودة في الضيعات و المساكن الكبيرة الملحقة بها .

أما القسم الثاني من فسيفساء شرشال ، فنرى فيه أشجار الكروم و هي تستند على التكعيبات ، حيث نجد شبكة من الكروم الجميلة المتفرعة من كل شجرةٍ على حدة .
و كانت عملية قطف العنب تتم بعناية بواسطة الأيدي ، ليتم وضع العنب في سلال كبيرة تفرغ بعد ذلك في أوعية ليلي ذلك عملية العصر بواسطة الرفس بالأقدام*[1] ، و ينزل العصير إلى جرار كبير ربما يُترك فيه حتى يختمر كما كان المصريون القدماء يفعلون .*[2]

و في هذا القسم ، نري عدداً من الرجال كل منهمك في أداء عمله . ففي الجزء العلوي من هذا القسم ، ثلاثة رجال أشداء يرتدون الملابس الثقيلة و التي نلاحظ أيضاً عليها الثنايا السميكة و الأكمام الطويلة .
أما بالنسبة إلى أحذيتهم ، فهي طويلة تكاد تصل إلى ركابهم ربما لتساعد في تدفئتهم و حماية سيقانهم من أي خدش قد يتعرضون له من أغصان الأشجار ، و من جراء العمل الشاق . و نلاحظ على الأحذية أيضاً الأربطة ، أو الشرائط التي تلتف حول الحذاء لتزيد من إحكامه .
و يمسك كل رجلٍ من هؤلاء الثلاثة بفأسٍ ليعزق بها الأرض حول أشجار الكروم ، فيعتني بها و يخدمها حتى تؤتي له بأجود الثمار ، و أطيبها .

---

*١- طريقة العصر بواسطة الأقدام ، اشتهر بها الإغريق في بلاد اليونان .

*٢- جورج بوزنر و آخرون ، المرجع السابق ، ص. ٢٥٣ .

دراسة تحليلية :

أولاً : الفصل المصور : إن الفصل المصور هنا هو فصل الشتاء القارص ، و دليلنا على ذلك يعتمد على نقطتين .

فأول ما يترائى لنا من خلال أثواب الفلاحين ، أن هذا الحرث إنما يقع في فصل رديء حيث يرتدي أولئك الفلاحون الأثواب الثقيلة السميكة . و إلى جانب هذه الثياب الثقيلة ، هناك أيضاً الأحذية الطويلة ، و التي تعتبر كذلك دليلاً على موسم الشتاء ، و أنه كان شتاءً قارصاً لم يكفِ فيه جهد و تعب الشغل لتدفئتهم بل إحتاجوا أيضاً إلى ثقل الملابس كمحاولة لتقيهم البرد .

و الأمر الثاني ، و هو ليس بالأمر المستغرب ، ذلك أن شمال أفريقيا لا ينتج إلا القمح الشتوي ، و أن الحراثة كانت تقع بالتالي في موسم الشتاء .

ثانياً : وعي الفنان بالزراعة : لقد صور لنا الفنان بدقة كيف كان صاحب الضيعة يستغل كل شبر في الأرض ، حتى أن المسافات بين أشجار الزيتون لم تترك خالية . و لعل هذا أبلغ دليل على مدى وعي ، و إدراك صاحب الأرض بأهمية الزراعة ، و محاولته إستغلال كل شبرٍ فيها فيما هو مفيد و مثمر بالنسبة له مادياً .

أما بالنسبة إلى تكعيبات الكروم ، فأول ما نلاحظه على هذه التكعيبات هو الشكل القوي ، حيث نجد فنان الفسيفساء الواعي لما يقوم بعمله ، فقد أهتم الفنان بكل قطعة فسيفساء صغيرة يضعها في لوحته ، محاولاً نقل الطبيعة حية من خلال القطع الصماء حتى تصبح في النهاية نسخة طبيعية و ليست مجرد شيئاً بارداً .

لقد أعتنى الفسيفسائي أشد الاعتناء بتلك القوائم الخشبية التي بنى بها التكعيبات المستندة عليها أغصان أشجار الكروم ، فنجد القائم الواحد يتكون من عددٍ من الأفرع التي تقف منتصبة بجوار بعضها البعض ، و كأنها مجمعة في حزمة شامخة في قوة و ثبات . و مع هذه القوائم الرأسية ، نجد أيضاً قوائماً أخرى أفقية لتزيد من قوة العروش التي ترتكز عليها هذه الأفرع ، و الأغصان الوارفة ، المليئة بعناقيد العنب ، حتى أن السائر تحت هذه التكعيبات يجد نفسه تتدلي عليه العناقيد في جمال و حرية فتجعله هو أيضاً جزءً من لوحة جميلة و بديعة تأخذ الألباب .

ثالثاً : تصوير الرجال : لعل ما نلاحظه في هذه القطعة بالنسبة للرجال ، أن بشرتهم ليست داكنة اللون ، و إنما تبدو شاحبة ، على عكس ما رأينا من قبل في أمثلة ليبيا مثلاً . كما أن وجوههم تأخذ الشكل المستدير مع العيون الجاحظة ، و الشعر الأشعث المنفوش و هو ليس طويلاً إلى الحد الذي يجعله يصل إلى أكتافهم فيلهيهم عن عملهم أو يضايقهم ، أما أجسامهم فهي متوسطة الطول ، و لا تبدو عليها ملامح القوة الزائدة ، و ربما كان السبب في هذا الانطباع هو ملابسهم الثقيلة .

و تجدر الملاحظة أن جميع الرجال هنا سواء أولئك الذين يقومون بحراثة الأرض ، أو هؤلاء الذين يخدمون أشجار الكروم ، فملامحهم واحدة أو بالأحرى متقاربة فيما عدا واحداً منهم فقط ، آلا و هو ذلك الموجود بالقسم الثاني إلى أسفل و يقوم بعملية عصر العنب بواسطة الرفس بالأقدام .

هذا الأخير و الذي يقف في وضع المواجهة *de face* ، و يستند بيديه على ما يشبه الدائرة الخشبية أو الحبال المتينة ، نجده

يختلف عنهم في الشكل بعض الشيء حيث تأخذ رأسه الشكل البيضاوي الطويل ، و نلاحظ عليه أيضاً اللحية الداكنة و الشارب بخلاف الآخرين . و ربما كان هذا الأخير من قرية أخرى أو من قبيلة مختلفة .

رابعاً : جو القطعة : بصفةٍ عامة يسيطر على قطعة الفسيفساء روح الهمة و النشاط التي تبدو واضحة من خلال عمل الفلاحين و الحراثين ، كلٍ منهمك في عمله دونما تراخي أو إهمال .

و قد برع الفنان في الوصول بالعمل إلى أرض الواقع ، و ربما ساعده على ذلك طول ملاحظته للعمل الزراعي و لعل الفنان كان ينحدر في حقيقة الأمر من أصل ريفي .

خامساً : موضوع القطعة : و اختيار الفسيفسائي لهذا الموضوع لهو اختيار موفق من جانبه ، فهو انعكاس للطبيعة من حوله دون تزييفٍ ، أو بعدٍ عن الواقع ، و ذلك يعد عاملاً هاماً جداً ، فهو دراسة حية عن البيئة الزراعية في نوميديا بخاصة و في شمال أفريقية بوجه عام .

و ربما كانت هذه القطعة تنتمي لبيت صاحبه ؛ يملك ضيعة تعتمد على زراعة القمح و أشجار الكروم ، مما دعاه إلى أن يطلب من الفنان أن يصور له من خلال الفسيفساء مشاهد من حياة الضيعة لتكون أثراً جميلاً ، و دليلاً على مدى فخره و اعتزازه بأرضه و زراعاته .

سادساً : الحيوانات المصورة : تعكس لنا القطعة اعتماد الفلاح على كلٍ من الأبقار و الثيران في أنشطة الزراعة المختلفة . لقد اعتمد عليهم الفلاح على مر العصور لمساعدته في أعمال الحقل ، و كان يقدم لهم في مقابل العمل الشاق الذي يقومون به ، المأكل فقط .

و قد كان ظهور هذه الثيران في القطعة أمراً طبيعياً فالثور الوحشي كان موجوداً بكثرة في إفريقية *[1].
و كان للثور أهمية كبرى في الحياة في إفريقية بوجه عام ، فقد كانت له مهابته بسبب قوته الشديدة ، و قرونه المدببة . و كانت الأعمال تكاد تكون مقسمة بين الماشية ، فالأبقار تجر المحراث ، و أحياناً كان القطيع من الأبقار و الثيران يسير فوق حزم الغلال لفصل الحبوب عن القشور .

و أخيراً ، تجدر الإشارة إلى أن هذه القطعة الفسيفسائية تعتبر – من وجهة نظري – بمثابة لوحة تعليمية و إرشادية لما تعكسه من موضوع هام و بالأخص طريقة صياغته .
إنها تنقل لنا بصورة واقعية مبسطة جانباً من النشاط الزراعي في منطقة نوميديا ، و تستطيع هذه القطعة بحق أن تفيد أجيالاً لاحقة لها عن الزراعة .

---

*١- جورج بوزنر و آخرون ، المرجع السابق ، ص. ٢٢٥ .

﴿ ٢ ﴾ فسيفساء نبتون و أمفيتريتي:

هـــذه القطعـــة مـــن الفســـيفساء تصـــور مـــوكب انتصـــار نبتـــون*[١] و أمفيتريتـــي*[٢].و تبـــلغ أبعـــاد اللوحـــة الفســـيفسائية: ٣١٠ سم. × ١٩٦ سم*[٣].

---

*١- نبتون : *Neptunus* يرتبط الإله الروماني نبتـون بالإلـه اليونـاني بوسـايدون ، و يعد نظيره في الأساطير اليونانية منذ العصور القديمة . و رويـداً رويـداً فقـد نبتـون طابعـه الرومـاني ، و في المقـابل اكتسب أساطيراً مرتبطة بأصوله الإغريقية .و من المؤكد أن نبتون عند بدايات ديانة شعوب اللاتين ، لم يكن هو اله البحر بقدر ما كان إلهاً للميـاه ، فهـذه الشـعوب كـانت تعـني بالزراعـة علي عكـس الإغريق الذين كان اقتصادهـم يعتمد اعتماداً كلياً و أساسياً علي الصيد و التبـادل التجـاري البحـري أما نبتون فكان في نظر اللاتين اله للرطوبة .و كانت حمايته تمتد إلي المسابقات المائية .

و كـانت احتفالاتـه التـهيرة باسـم : *Neptunalia* تقـام في ٢٣ يوليـو مـن كـل عـام حيـث تقـام المسابقات المائية في أوقات الحر .

و طريقة كتابة اسمه غير مؤكدة ، فالاتروسكيين كتبوه بهذا الشكل : Neθun(u)s .

للمزيد راجع : - Schmidit , Joel , op.cit. , p.214 " Neptune "

The Oxford Classical Dictionary , (Oxford , 1996) 3rd. ed., p.1036 -

*٢- أمفيتريتي : *Amphitrite* مثلها مثل هيرا الزوجـة الشـرعية للإلـه زيـوس ، و برسـيفوني زوجـة هاديس ، كانت امفيتريتي هي الزوجة الشرعية للإله بوسايدون أو نبتون .

و أمفيتريتي هي ابنة نيريوس *Nereus* و الأم دوريس *Doris* .و تذكـر الأسـاطير أن قصـة ارتباطهـا ببوسايدون بدأت عندما شاهدها الإله تلعب عنـد شـط البحـر مـع بقيـة أخواتهـا مـن الحوريـات : *Nereids* فأرادها زوجة له، إلا أنها هربت منه و لجأت إلي أطلس لتختبـئ لديـه، إلا أن درفيـلاً مـن قبل بوسايدون استطاع أن يخطفها و يوصلها إليه و انتهي الأمر بزواجها من بوسايدون الذي جعلهـا أماً للتريتون .

راجع : Schmidit , Joel , op.cit., p. 36 :" Amphitrite"

*٣- Henig , Martin ., op.cit. , p. 127-8 ., III. 100 .

و ترجع القطعة إلى حوالي عام ٣٢٥ م. و هي محفوظة حالياً بمتحف اللوفر بباريس *١ عاصمة فرنسا *٢ .

و قد عثر على هذه القطعة في " كوديية عاطي " *Koudiat Ati* بالقرب من مدينة قسطنطينة *٣ بنوميديا (الجزائر حالياً) .

تعتبر هذه القطعة الفسيفسائية من أكثر النماذج تأكيداً على مدى سيطرة الأساطير و الآلهة على الفن الروماني *٤ .

---

*١- باريس : اسمها الأصلي لوتيتيا: *Lutetia* أو *Lutecia* و كانت عاصمةً للباريزيين *civitas capital* . في بداية الأمر كانت مجرد استيطان بسيط دمر في عام ٥٢ق.م. و في عصر الإمبراطورية بنيت من جديد على الطراز الروماني و تحتوي على العديد من المباني العامة الرومانية .

و كان قد أطلق عليها : *Parisii* في عصر جوليان (عندما أطلق عليه لقب أوغسطس : *Augustus* عام ٣٦٠ م.) و لم تزدهر باريس بصورة كبيرة إلا عندما أعلنها كلوفيس *Clovis* عاصمةً له .

للمزيد راجع : The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 893 .

*٢ Henig , Martin ., op.cit. , p. 127-8 ., III. 100 .

*٣- قسطنطينة : *Constantine* تعرف اليوم باسم قاتنتينا *Qacentina* و هي مدينة جزائرية كانت في الاصل ولاية قيرتا القديمة . و هي مدينة أقيمت فوق قمة جبل ، و قد اتخذها الملك سيفاكس *Syphax* عاصمة لملكه و تلاه في ذلك الملك ماسينيسا *Masinissa* و كان هذا الاخير يشجع التجار الايطاليين علي الاستقرار في قيرتا . و تحت حكم الامبراطورية الرومانية كان اسمها بالكامل هو *Colonia Iulia Iuvenalis Honoris et Virtutis Cirta* . و في عهد دقلديان *Diocletianus* ، جعل منها هذا الامبراطور مركزاً لولايته الجديدةفي نوميديا *Numidia Cirtensis* .ثم دمرت المدينة أثناء الحروب الاهلية في بدايات القرن الرابع الميلادي ، و اعيد ترميمها و بناءها بواسطة الامبراطور قسطنطين الذي أطلق عليها اسماً جديداً تيمناً به هو : قسطنطينة و جعلها عاصمة لنوميديا كلها .

و من بين الاثار االقليلة جداً و التي تعود الي العصر الروماني في قيرتا القناطر الواقعة في جنوب المدينة.

للمزيد راجع : The Oxford Classical Dictionary , op.cit., p. 333

*٤ - Baratte , Francois ., " Catalogue des mosaiques romaines et paleochretiennes du Musee du Louvre" , (Paris , 1978)p. 28-40

و جدير بالذكر أن مشهد الإله نبتون و زوجته أمفيتريتي و هما يركبان عربتهما ، و حولهما المخلوقات البحرية المختلفة كانا من أبرز المشاهد التي ازدانت بها أراضي البرك و الفسقيات و المعالم و المنازل الخاصة أيضاً .*[1] [صورة ٨٨]

المنظر العام

تعكس قطعة الفسيفساء هذه الطبيعة البحرية ، و التي تعرف باسم *Seascape* حيث تظهر هنا بيئة أخرى تختلف عما سبق ، و رأيناه في المثال السابق من نوميديا و كان يصور الحياة الزراعية ، أو الطبيعة بوجه عام سواء كانت مراعياً و جبالاً ، أم كانت فيلاتٍ و قصور شيدت على شاطئ البحر .
و تتمركز بؤرة القطعة من خلال الشخصية الرئيسية ألا و هي شخصية الإله نبتون - إله البحار - و قد ظهر هذا الأخير محاطاً بكل رموزه و علاماته التي اشتهر بها و اشتهرت به ، و ترافقه في ذلك زوجته أمفيتريتي ، حيث يقفان بجوار بعضهما البعض جنباً إلى جنب *[2].
و الإله نبتون هنا نجده يقود عربة خيول فاستحق أن يحمل لقبه الذي كثيراً ما اشتهر به في مثل تلك الحالة ، و هو *Neptunus Equester* و الذي يماثل نظيره اليوناني آلا و هو : Ποσεῖδον Ἵππιος .*[3]

---

*١- المنجي النيفر ، المرجع السابق ، ص. ٨٥

*٢- Perowne , Stewart ., " Roman Mythology " ,(England 1986) op.cit. , p. 79 .

*٣- The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 1036 .

الوصف التفصيلي:

يلعب الدور الرئيسي في هذه القطعة ، الإله نبتون و زوجته أمفيتريتي ، حيث نرى الاثنان و هما واقفان فوق عربة الخيول . فإذا تناولنا كل واحدٍ منهما على حدة ، فسوف نبدأ بطبيعة الحال بالشخصية الأهم ، آلا و هي شخصية الإله نبتون .

أولاً : الإله نبتون : نرى أمامنا هذا الإله واقفاً في شموخ و وقارٍ ، و هو يقود العربة و معه كافة رموزه ؛ ففي يده اليسرى نجد معه رمحه الذي اشتهر به ، و المميز بالثلاث شوكات (شُعب) و هو السلاح ، أو الأداة المفضلة لدى صيادي سمك التونة الكبير ، و الذي كان يعد أهم صيدٍ في البحر المتوسط .

أما يده اليمنى - فأغلب الظن أنها كانت تمسك باللجام نظراً لكونه اشتهر بقيادة عربات الخيول .*١

و يطالعنا الإله و قد وقف وقفةً كلها عظمة و هيبة ، حيث نجد أنه على الرغم من وقفته بطريقة المواجهة ، إلا أنه يلتفت بجسمه ناحية اليمين قليلاً ، بينما رأسه على العكس تتجه بمسافة شعرة ناحية اليسار ، و كأنه فعل هكذا لينصت إلى شيء قالته زوجته المتواجدة بالقرب منه على اليسار .

فبالنسبة إلى منظر الجسم ، نلاحظ عليه الرجولة المتدفقة ، بدءً من العضلات المفتولة ، إلى الصدر البارز و السواعد القوية . و قد اعتنى الفنان أشد الاعتناء بعضلات القفص الصدري ليؤكد على قوة الإله و جبروته ، بالإضافة إلى الأقدام القوية التي يرتكز عليها في ثبات .

---

*١- Perowne , Stewart , op.cit. , p. 71

أما الأيدي فقد ظهرت منثنية لتأخذ شكل الأقواس < > ، فالذراع الأيمن تتعلق بها زوجته أمفيتريتي في شكلٍ جميل و حركة لافتة للنظر ، إنما تدل على احساسها بأنوثتها الطاغية و ارتكازها على ذراع زوجها لتستمد منه القوة ، و الهيمنة ، و العون .

و بالنسبة إلى ذراعه الأيسر ، فهو يمسك فيها بشوكته الشهيرة : *Trident* ، و الملاحظ أن يده لم تقبض عليها بقوة ، و لعل هذا ليوحي لنا بأنها إنما ترتكز على أرضية العربة ، بينما هو يسندها فقط بأطراف أصابعه .

و إذا نظرنا إلى وجهه ؛ فسوف يسترعي انتباهنا فيه ملامح الوقار و هيبة السن التي تخيم عليه .

لقد صور الفنان الإله رجلاً في حوالي العقد الخامس من عمره ، ذو شعر كثيف ، و يبدو و كأنه مزين بتاجٍ ، أو رباط عريض وضع فوق خصلات الشعر المتموجة ، و التي تتدلى كقُصة أو فرنشة على جبهته فتضفي عليه مزيداً من الحيوية و الشباب ، حتى ليخيل إلينا أننا أمام وجه شاب في الثلاثين من عمره .

و مع ذلك ، فلكي لا يفقد هيبته و احترامه ، أضاف له الفنان لحية كثيفة لتعود فتذكرنا بمقامه الرفيع و سنه الكبير . و لا ننسى أن نذكر الرقة الواضحة من خلال نظرة عينيه المستديرتين ، مع الأنف الشامخ .

و بصفة عامة تسيطر على منظره ملامح القوة ، و العنفوان ، و الرجولة الفذة ، بصورة تتناسب مع مكانته كإله للبحار و المحيطات ، و المتحكم في عالم ضخم ، و غامض مليء بالغموض ، و الكائنات المختلفة .



ثانياً : الإلهة أمفيتريتي : تنضم أمفيتريتي إلى زوجها الإله نبتون في وقفته الشامخة . فإذا تناولنا الزوجة ، فسوف يلفت نظرنا جسمها المشوق ، الجميل ، و قدها الرقيق ذو الخطوط الناعمة ، و الانحناءات الجذابة .

و تطالعنا أمفيتريتي و كأنها إمرأة ترمز إلى الأنوثة الطاغية ، و الفتنة الهادئة في آنٍ واحد ؛ فنراها تكاد تكون عارية تماماً و قد ظهرت استدارة نهديها بطريقة مثيرة ، مع رقة ذراعيها اللتين زينتهما بنوعٍ من الأساور ، أو ما يعرف باسم " الخلخال " عند بدايات الذراع . و لعل ذلك للإشارة إلى مكانتها الشامخة كزوجة لإله البحار نبتون .

هذا بالإضافة إلى استدارة الأكتاف نفسها ، و ما توحيه من عذوبة ، و رقة تتناسب مع الخصر الصغير الدقيق ، لتأتي بعد ذلك الأرداف المنحنية في تناغم بديع ، يجعلنا نعتقد للوهلة الأولى أننا أمام جمال أفروديت الإغريق ، أو سحر فينوس الرومان .

فإذا وصلنا إلى الوجه ، لاحظنا العذوبة و الرقة تسيطر عليه هو أيضاً من خلال الأعين المستديرة و الحواجب الرفيعة و الأنف الناعم مع الشفاه الممتلئة بالرقة و الإغراء في نفس الوقت .

و إن كنت آخذ على الفنان هنا حجم الرقبة الرفيع و الذي لا يتناسب في رأيي مع الخطوط العامة لجسمها البديع .

أما تسريحة الشعر ، فهي تزيدها رونقاً و جمالاً من خلال ذلك الفرق الذي قسمت بواسطته شعرها إلى نصفين ليعود فيتجمع عند مؤخرة الرقبة في "شينيون" وقور ، و جميل .

و زيادةً في الرقة ، تدلت خصلة لولبية رفيعة بجوار كل أذن ، في حين أن الآذان نفسها كانت مختبئة تحت خصلات الشعر الغزيرة بطريقة كلها سحر ، و غموض .

و قبل أن أنتهي من منظر الإله نبتون و زوجه أمفيتريتي ، يجب أن نلاحظ الفرق بينهما و بين منظرهما من خلال موكب زفافهما ، في النحت الرخامي البارز الموجود بمعبد الإله نبتون ، روما و الذي يرجع إلى أواخر القرن الثاني و أوائل القرن الأول ق. م. [*1]

ثالثاً : عربة الخيول : يشد انتباهنا منظر تلك العربة التي تجرها الخيول القوية . و قد نفذها الفنان بطريقة لا تقل براعة عن منظر الإله نبتون و زوجته .

و بالنسبة إلى العربة ، فنجدها عربة من نوع " العربة ذات الأربعة خيول " *Quadriga* أي أنها عربة كبيرة . فالإله نبتون الذي ارتبط بالسباقات ، نراه يقود العربة ؛ بينما نجد الخيول نفسها تتميز بالحركة العنيفة و القوة الناجمة عن السرعة التي تجري بها الجياد .

ترتبط الخيول مع بعضها البعض بواسطة لجاماً قوياً يستطيع القائد ، آلا و هو الإله نبتون هنا أن يتحكم من خلاله في حركة الجياد و تحديد مساراتها .

لقد رفعت الخيول قوائمها الأمامية في قوةٍ و عنف و هذا دليل على السرعة الفائقة التي من المفترض أنها تنطلق بها وسط أمواج البحار العاتية ، و قد تطاير شعر الخيول بفعل الريح و ظهر جسمها القوي الضخم .

و الملاحظ أنه نتيجة لشدةٍ معينة من اللجام ، وجدنا الحصانين المتواجدين في الوسط و قد اقتربت رؤوسهما من بعضهما البعض و كأنهما يتسامران بالحديث ، في حين أن الجوادين عند الأطراف تتجه برؤوسهما إلى الخارج .

١*- Ramage, Nancy H. & Andrew., op.cit., p. 66-7.

و يلفت النظر أيضاً شكل حوافر الخيول و هي مرفوعة بهذه الطريقة دلالة على السرعة و القوة في نفس الوقت .

و هكذا صور لنا الفنان تلك العربة بطريقة جيدة ، و جدير بالذكر أن هذا النوع من العربات*[1] - حسب أقوال باوزانياس*[2] - قد بدأ باستخدام أربعة خيول منذ الألعاب الأوليمبية*[3] الخامسة و العشرون *[4] .

رابعاً : كيوبيد : يطالعنا منظر اثنان من آلهة الحب الصغار " كيوبيد " *[5] ، حيث نراهما و هما يرفعان غلالة رقيقة ، أو ما يشبه الطرحة فوق رأسي كلٍ من الإله نبتون ، و زوجته أمفيتريتي ؛ و كأنهما هنا يُعدان الكوشة ، أو الموكب الذي سوف يمر من تحته الإله و زوجه .

فبالنسبة إلى الإلهين ، نجد أنهما عبارة عن طفلين صغيرين ، يتميز جسمهما بالأجنحة ، و ذلك لأنهما يطيران ليحملا الحب إلى كل مكان و عادة ما كان يظهر معهما قوس و سهام ليرميا بها قلوب البشر فتقع في الغرام .

---

*١- The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 727 .

*٢- Pausanias , 5.8. 7-8 .

*٣- الألعاب الأوليمبية : أقيمت هذه الأعاب على شرف كبير الآلهة اليونانية آلا و هو زيوس عند جبل أوليمبيا : Ὀλύμπευς ، و كانت تقام كل أربعة أعوام في شهر أغسطس أو سبتمبر . و قد بدأت من عام ٧٧٦ق.م. و كانت جوائزها عبارة عن تيجان من أغصان الزيتون .

للمزيد راجع : The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p.1066.

*٤- الألعاب الأوليمبية الخامسة و العشرون كانت توافق حوالي عام ٦٨٠ ق.م.

*٥- كيوبيد : أو إيروس اليوناني ، هو إله الحب و قد صور في شكل طفل صغير مجنح و يحب اللهو و له شكل جميل ، و كثيراً ما كان يسير فوق الأزهار و الورود ، فهذه النباتات من صنعه و منها يصنع التاج الذي يضعه فوق رأسه .

و يلفت نظرنا شكل رأسهما المستدير ، و الذي يبدو أنهما يغطيهما شعر غزير ينسدل حول الوجه . أما ملامح الوجه نفسها فنرى منها الجواجب التي تأخذ هي الأخرى شكل نصف دائري مع الأعين الواسعة المستديرة .

و قد صور الفنان كل واحدٍ منهما في حركة تختلف عن الآخر ليؤكد على براعته الشخصية في تصوير مختلف الأوضاع و الحركات . إننا نرى كيوبيد الموجود في الجهة اليمنى و هو يبدو طائراً ، و فارداً ساقيه بينما نرى أحد أجنحته فقط ، و قد أمسك في يديه بالطرحة أو الغلالة التي يحمل طرفها بينما يحمل طرفها الآخر كيوبيد الثاني المتواجد عند الجانب الأيسر .

و هذا الأخير يظهر في وضعٍ مختلف عن الأول ، حيث نراه و كأنه يقفز في الهواء ، فقدمه اليمنى منثنية و لكن إلى الأمام بينما اليسرى متقهقرة إلى الخلف . و لا يظهر منه هو الآخر سوى جناح واحد فقط و قد تشبثت يداه في الغلالة .

أما منظر الغلالة نفسها فيبدو أنها رقيقة ، قد صنعت من قماش خفيف و شفاف و يتناسب مع الغرض المرجوْ .

و أغلب الظن أنها كانت عبارة عن قطعة مستطيلة الشكل ، و عريضة و هذا ما جعلنا نرى عدة ثنايا لها .

و قد أضفت هذه الطرحة أو الغلالة فخامة و هيبة على موكب الإله و زوجته ، و جعلتنا نتخيل بحق و كأننا نتفرج على مشهد عرسٍ حيث يقف عريس و عروسه في موكبٍ تزفه آلهة الحب " كيوبيد " .

و بصفة عامة ، كان منظرهما يشيع في المنظر جمالاً و هدوءاً غريباً ، ربما بسبب كونهما أطفالاً ، أو لعل ذلك راجع إلى وجود أجنحتهما و التي تعطيهما إيحاءاً ملائكياً .

خامساً : قوارب الصيد : تصور لنا القطعة الفسيفسائية منظر اثنين من قوارب الصيد الصغيرة و هي تحمل على متنها الصيادون ، و هم منشغلون بعملية صيد الأسماك ἴχθυς ، و الملاحظ أن كل قارب كان يضم صيادان فقط .

و جدير بالذكر أن الفنان قد أراد أن يبين لنا ؛كيف أنه خبير بالأنواع المختلفة من هذه القوارب ، إذ نجده يصور نوعين منها ، و يقدم لنا قاربين كل واحد منهما مختلف في شكله قليلاً عن الآخر ، و إن كانا لهما نفس الصفات و المميزات .

و كل قارب هو عبارة عن قارب صيد شراعي صغير الحجم ، يضم على متنه اثنين من الصيادين .

و في الخلفية نرى الشراع متوسط الحجم ، و مفرود ، و يبدو أنه قد صنع من قطع مربعة من قماش سميك و نظراً لصغر حجم القارب و الشراع ، أعتقد أن هذه القوارب كانت مخصصة لعمليات الصيد الصغيرة المحدودة بمعنى أن الصيادين اللذين ينزلون إلى البحر ، و يسيرون على مقربة من الساحل ، دون أن يتوغلوا في البحار ، و دون أن يقضوا فيه أياماً و ليالي بحثاً عن الصيد الوفير .

و لعل تشابه القاربين أنهما قد صنعا في ورشة عمل للقوارب واحدة ، و من هنا جاء طرازهما واحد مع اختلافات بسيطة في الخطوط ؛ إذ نشعر أن القارب الأيسر خطوطه مستديرة بعض الشيء ، في حين أن القارب الأيمن تغلب عليه الخطوط و الشكل المستطيل أكثر . هذا مع الجوانب التي تأخذ الشكل اللولبي : *volutes* ، و التي تساعد على التحكم في عملية سير المركب ، و تحديد إتجاهاته ، و مساراته في مياه البحر .

و جدير بالقول أن القاربين كانا مزودين بالمجاديف التي تعمل على حركة القارب في المياه .

فإذا انتقلنا الآن إلى منظر الصيادين أنفسهم ، فسوف نجد أن كل واحد منهم كان مثيراً للاهتمام .

و بصفة عامة ، نلاحظ بعض الخصائص التي ظهرت لديهم هم الأربعة . فبالنسبة إلى الجسم ؛ نجد أنه عاري تماماً - و لعل ذلك كان الأمر الشائع عند الصيادين في منطقة شمال إفريقية ككل*[1] - و يبدو قصير الطول و مكتنز بعض الشيء ، أو لعل هذا الإيحاء راجع إلى الخطوط المستديرة التي راعاها الفنان عند تنفيذ أجسامهم .

و يؤخذ على الفنان أيضاً أن محاولته لعمل عضلات لهم ، لم تكن صحيحة ، بل ظهرت بعيدة عن الواقع ؛ فمثلاً نرى في القارب الأيمن الصياد الواقف و قد ظهرت خطوط و بروز ركبته اليمنى بطريقة مبالغ فيها و كأنها عبارة عن خطوط دائرية داخل بعضها البعض .

كذلك كان الوضع بالنسبة إلى عظام الصدر و تجويف البطن . أما الرأس فتظهر هي أيضاً مستديرة كالكرة ، و يغطيها الشعر الغزير و كأنه قبعة ملتصقة بالرأس تماماً ، و جميعهم لهم تسريحة واحدة إذ نراهم و قد صففوا الشعر حول الوجه في شكل دائري . و أغلب الظن أن شعورهم كانت تتميز بالخصلات القوية الخشنة البعيدة عن النعومة ، بمعنى أنه ليس شعراً ناعماً هفهافاً ، و إنما هو خشناً ملتصق بفروة الرأس .

---

*[1] - ظهور الصيادين و هم عراة الجسم تماماً ، أمراً سبق و شاهدناه في أكثر من مثال من تونس . راجع الفصل الأول من الباب الثالث من هذا البحث .

أما ملامح الوجه ، فنراها لا تختلف كثيراً عن خطوط الجسم ، إذ تغلب عليها هي أيضاً الاستدارة سواء في خطي الحواجب ، أم في الأعين الواسعة ، أم في الفم المكتنز . و أعتقد أن الفنان في تصويره للجسم كله ، لم يراعِ حجم الرأس مع حجم الجسم نفسه ، فجاءت الرأس كبيرة بصورة ملحوظة بالنسبة إلى حجم الجسد .

سادساً : **الكائنات البحرية** : تعكس لنا القطعة الفسيفسائية منظر العديد من الكائنات البحرية المتنوعة في الشكل و الحجم .

(١) **الحوريات** : صور لنا الفنان نوعاً شهيراً من الكائنات البحرية هي النيريدس *[1] و التي نراها في أسفل الصورة ، و هن عبارة عن فتاتين تركبان فوق الدرفيل . فالحوريات أو النيريدس هن مخلوقات بحرية إلهية ، نراهن هنا و عددهن اثنان كل واحدة و قد امتطت درفيلاً و استندت عليه بينما هي تسبح بحرية في مياه البحار .و يلفت نظرنا جسمهن الصغير الغض ، و قد ظهر الجزء العلوي منه على شكل فتاة جميلة ، بينما النصف السفلي من الجسم بدءً من الخصر يأخذ شكل سمكة أو بالأحرى ذيل السمكة . فإذا نظرنا إلى رؤوسهن وجدناها جميلة الملامح و تتميز بالشعر القصير ، و الغزير و قد زين بواسطة تاج بديع .

---

*١- الحوريات أو النيريدس : هن مخلوقاتٍ بحرية إلهية ، فهن بنات الإله نيريوس *Nereus* و زوجته دوريس *Doris* و هن عبارة عن خمسين بنتاً و كن يمثلن حوريات البحر المتوسط .
كانت النيريدس تسكن في أعماق البحار في قصر منير ، و يسلين والدهن بأغانيهن و رقصهن .
هذه المخلوقات كانت عبارة عن خليط من نصف إمرأة و نصف سمكة ، و كن يمتزجن مع الأمواج و الشعب البحرية و كثيراً ما كن يمتطين على مخلوق التريتون ، أو الخيول البحرية .
و كانت من أشهرهن أمفيتريتي زوجة بوسيدون ، ثيتيس والدة أخيل ، . . .
للمزيد راجع : Schmidt , Joel ., op.cit. , p. 215-6

و يبدو أنه كان تاجاً عريضاً بعض الشيء ، و قد أضفى عليهن هذا التاج مظهر الفخامة و عراقة نسلهن .
و مما يبدو ، نستطيع القول أنه كان يوجد عقداً عريضاً يلتف حول رقبتهن . و قد ظهرت الحوريات و هن تستندن بيد فوق الدرفيل ، بينما اليد الأخرى مفرودة و كأنها حركة للتحية . و نجد أن النصف السفلي منهن كان عبارة عن ذيل سمكة . و بصفة عامة ، فإن منظرهن كان يتميز بالرقة و كأنهن يؤدين فقرة في استعراض بحري جميل .
و لا ننسى منظر الدرفيل الذي كن يستندن عليه بدُعة و استكانة .
و قد راعى الفنان في هذا الجزء السيمترية الدقيقة ، و التي تتضح من خلال عمله واحدة من الحوريات في كل جانب ، و درفيلاً كذلك و قد كانا يقفان متقابلين .
ففي الوقت الذي كان فيه الدرفيلين يسبح كل منهما في مواجهة الآخر ، و ينظران إلى بعضهما البعض و لا يفصلهما عن بعضهما سوى إخطبوطاً ὄκτωπυς ، نجد أن الحوريات كن ينظرن إلى الخارج .
(٢) **الأسماك** : تزخر القطعة بأعداد كبيرة من الأسماك المتنوعة في الأشكال و الأنواع . و لعل الفنان كان يسكن جانب الساحل ، و كان خبيراً بالأسماك ، و من هنا أراد أن يعبر عن خبرته تلك بتقديم أعداداً كبيرة منها ، فظهرت سمكة التونة ، و الوقار ، و الشباص ، و غيرها من الأسماك البحرية .
(٣) **المخلوقات البحرية** : بالإضافة إلى الأسماك ، ظهر أيضاً عدداً من المخلوقات البحرية المختلفة مثل الإخطبوط بأرجله المتشعبة ، و أفراس البحر الموجودة بكثرة أمام عربة نبتون . ثم تلك المجموعة المتنوعة من القواقع الحلزونية المنتشرة على مدار القطعة ككل ، و التي ساعدت كثيراً في إحياء و الإيحاء بالبيئة البحرية.

و هكذا خرجت لنا في النهاية مملكة نبتون حقيقية من أعماق البحار .

دراسة تحليلية:

أولاً : التقنية : استخدم الفنان في هذه القطعة البديعة قطعاً فسيفسائية صغيرة و دقيقة من المادة المسماة : سمالتي *smalti* ذات اللون الأزرق الزاهي ، و ذلك لما يضفيه هذا اللون من تأثير آخاذ [*1]، بخاصة أنه لوناً مرتبط بلون مياه البحر .
إن هذه القطعة بعناصرها الفريدة ما كانت لتظهر بهذا السحر الأسطوري ، لو لم تكن قد نفذت بقطع فسيفسائية صغيرة لتكوّن في النهاية أشكالاً حية حقيقية .

ثانياً : السيمترية : يغلب على هذه القطعة الطابع السيمتري ، بمعنى محاولة الفنان تحقيق نوعاً من التوازن بحيث أن ما يظهر على اليمين ، لابد و أن يقابله شيئاً آخر على اليسار .
و قد رأينا هذا يتكرر كثيراً من خلال ظهور من كل شيء تقريباً اثنين ، فهنا هنا نجد اثنين من ملائكة الحب " كيوبيد " ، و اثنين من الحوريات، و اثنين من الدرافيل ، بالإضافة إلى قاربين للصيد و كلٍ منهما يحمل اثنين من الصيادين .

ثالثاً : مياه البحر : قدم لنا الفسيفسائي منظر مياه البحر و التي سبق و شاهدناها في " فسيفساء تفة أو دُجة " بتونس ، و التي كانت عبارة عن شكل خطوط زجزاجية بسيطة ترمز إلى أمواج البحر و مياهه (*vvvvvvvvvvvvvv*) .
و وُزع هذا الشكل في القطعة كلها دلالة على البحر .

---

*1- Henig ., Martin ., op.cit. , p. 127 Ill. 100 .

رابعاً : تأثير المسيحية : يتخلل هذه القطعة - من وجهة نظري - تأثير مسيحي صرف ، و واضح آلا و هو وجود تلك الهالة التي ظهرت هنا تحيط برأسي كلٍ من الإله نبتون ، و زوجته أمفيتريتي . و هذا أمر لم يكن بالمعتاد سواء في الفن الإغريقي ، أم الروماني ؛ و إنما كان سمة ميزت الفن المسيحي ، و ارتبطت هذه الهالة على وجه الخصوص بالنبي **عيسى ابن مريم** - عليه السلام - كذلك أضافها الفنان المسيحي لتحيط أيضاً برؤوس القديسين و الحواريين .

و ظهور تلك الهالة هنا تحيط باثنين من الآلهة الأسطورية يثير العجب ، و يبين كيف أن الفنان آن ذاك كان في فترة انتقالية لم يتخلص فيها تماماً من التأثير القديم المتمثل في الموضوعات الأسطورية ، و ذلك على الرغم من تأثير ملامح و بدايات الفن المسيحي الوليد *[1].

خامساً : الملابس : في الوقت الذي ظهرت فيه جميع شخصيات القطعة عارية بدون ملابس ، لم نجد من هذا سوى ما يُعد استثناءً صغيراً يتمثل في غلالتين بسيطتين ، و رقيقتين . الغلالة الأولى هي عبارة عن قطعة القماش التي كان يضعها الإله نبتون على كتفه و ذراعه الأيسر .

---

*١- عن الفن المسيحي بصفة عامة ، راجع :

- Calkins , Robert G. , " Monuments of Medieval Art " , (Phaidon , 1979) p. 1-46 . " Early Christian Period "

عن الفن القبطي ، راجع :

- Fedden , Robin . , " EGYPT : Land of the Valley " , (London , 1986) , p. 121
- Kamil , Jill. , " Coptic Egypt " , (Cairo , 1988) .
- Meinardus , Otto F.A. , " Monks & Monastries of the Egyptian deserts " (Cairo , 1989) .

فقد وضع ما يشبه الغلالة أو الشال ، و تركه ينسدل على كتفه ، ثم ذراعه ليغطيه دون اليد نفسها القابضة على الشوكة الثلاثية . و كانت الغلالة تتميز بالثنايا الكثيرة ، و أغلب الظن أنها لم تكن من قماش خفيف .

أما الغلالة الأخرى ، أو القماش الثاني الذي قد يعتقد الناظر للوهلة الأولى أنه قماش بحق ، فهو - إن صح القول - تلك الغلالة التي تركتها أمفيتريتي تنسدل من فوق جسدها على ساقيها . و في حقيقة الأمر ، فليس هذا بقماش كما قد يتراءى للكثيرين ، و لا يأخذنا العجب من ذلك بخاصة عندما نتذكر أن أمفيتريتي نفسها كانت إحدى الحوريات أو " النيريدس " و لهذا كان نصفها السفلي عبارة عن جسم السمكة القشري ثم ذيلها .

سادساً : عملية الصيد : النقطة الأخيرة التي أحب أن أتناولها هنا هي تصوير الفنان لعملية الصيد . لقد قدم لنا الفسيفسائي قاربين للصيد على متن كل منهما اثنين من الصيادين .

و قد وزع الأدوار جيداً و بفهم عميق ، حيث نجد صياداً واقفاً يقوم بإلقاء السنارة و بالفعل استطاع أن يحالفه الحظ و يصيد سمكة ، و من الجانب الآخر نجد أن الصياد الثاني كان دوره قاصراً على قيادة القارب فقط دون الصيد حيث نراه جالساً و يظهر بجواره المجداف المتحكم في سير القارب .

و من هنا كان كل واحد منهما فاهماً ، و واعياً للمهمة الملقاة على عاتقه .

و هكذا خرج لنا هذا المثال مثيراً للاهتمام و لافتاً للنظر بمختلف عناصره بدءً من البطل الأول الإله نبتون ، و حتى المخلوقات البحرية الصغيرة المتناثرة في المنظر . فكل عنصر ساعد في خلق لوحة بديعة في النهاية .

الباب الرابع :

فسيفساء تصوير الطبيعية من منطقة غرب أوروبا

الفصل الأول :

مقدمة عن منطقة غرب أوروبا .

الفصل الثاني :

نماذج تعكس تصوير الطبيعة من خلال الفسيفساء



الفصل الأول

مقدمة عن منطقة غرب أوزوبا .



لعبـت ولايـات رومـا فـي منطقـة غـرب أوروبـا دوراً لـه وزنـه فـي مجـريات الأمـور ، و الأحـداث التـي تعرضـت لهـا رومـا ، و إيطـاليا ككـل .

لقـد أدرك أوغسطـس منـذ البـداية أن السـلام ليـس معنـاه تأميـن العاصـمة ، و اصـلاح المـرافق فيهـا فحسـب ، بـل هـو اصـلاح و تأميـن ولايـات الإمبراطـورية التـي تـدر كـل عـام الضـرائب و الغـلال لكـي يسـتمتع بهـا المجتمـع الرومـاني العظيـم ، و لـذا رأي أنـه يجـب أن تـؤمن مـن كـل تهـديد أو خطـر *[1].

و بالنسـبة إلـى ولايـات أوروبـا الغربيـة ، فكـانت تتمركـز فـي ثـلاثة أماكـن قـوية لهـا سـطوتها هـي :

١- أسـبانيا .

٢- منطقـة الألـب.

٣- بـلاد الغـال و ألمانيـا .

و قبـل التعـرف علـى بعـض النمـاذج الفسـيفسائية التـي عثـر عليهـا فـي منطقـة غـرب أوروبـا بشـل عـام ، يجـب أولاً التعرف بصـورة سـريعة و مبسـطة علـى مجـريات الأحـداث و تـاريخ هـذه الأماكـن ؛ و ذلـك حتـى نسـتطيع بالتالـي أن نتفهـم كيفيـة اختيـار الموضـوعات المصـورة مـن قبـل الفنـان ، و كـذلك الـذوق الـذي سـاد تـلك المناطـق ، و كـان انعكاسـاً لـذوق أهلهـا و مـرآة لثقافاتهـم .

فبالنسـبة إلـى المنطقـة الأولـى آلا و هـي أسـبانيا ، فنجـد أن هنـاك ظـروفاً خاصـة فرضـت علـى أوغسـطس اتخـاذ خطـوات عسـكرية مـن نـوع خـاص ، ففـي البـداية كـان يسـكن أسـبانيا شـعوباً و قبـائل مسـالمة آثـرت أن تسـير فـي حيـاتها اليوميـة دون أن تعبـأ بالسـلطات الرومـانية . و ظـل الهـدوء يسـود أسـبانيا إلـى أن قـامت الحـرب الأهليـة و عمـت الفوضـى السـياسية فـي رومـا ، و عنـدئذٍ طمعـت هـذه القبـائل و أعلنـت التمـرد و الثـورة علـى المسـتوطنين الرومـان فـي

---

*١ – سيد الناصري ، المرجع السابق ، ص. ٥٢ .

المناطق التي قبلت الحضارة و المدنية الرومانية ؛ و من هنا كان لابد أن يتجه أوغسطس إلى اخضاعها *[1].

و هكذا سار على رأس حملة عسكرية عام ٢٦ ق.م. ، ثم لحق به قائدان من قواده هما أنتستيوس *Antistius* ، و كاريسيوس *Carisius* اللذان قادا عملية مطاردة هذه القبائل عبر الجبال حتى استسلمت تماماً ، و أقيمت بعد ذلك المستوطنات و القرى العسكرية الرومانية*[2] فوق الجبال و في المناطق الاستراتيجية الأخرى .

المنطقة الثانية من ولايات غرب أوروبا هي عبارة عن منطقة الألب. و كما حدث في أسبانيا واجه أوكتافيوس نفس الموقف في منطقة جبال الألب المتاخمة لحدود إيطاليا الشمالية . و كانت قبائل هذه المنطقة قد تعودت على مهاجمة الأراضي الأيطالية و نهبها من آن لآخر *[3] .

و في عام ٢٦ ق.م. اندلعت حركة تمرد علنية بين قبائل السالاسي : *Sallassei* لأول مرة منذ أن أخضعهم الرومان ، و في الحال استطاع الجيش الروماني أن يقضي عليها .

بعد ذلك أصدر أوغسطس أوامره ببناء طريق يربط بين إيطاليا و ممرات جبال الألب ، و أن تقام مستوطنة عسكرية هي أوغسطا برايتوريا *Augusta Praetoria* *[4] لكي تشرف على حراسته و تأمينه .

و مع عام ٨ ق.م. تم إخضاع شعوب الألب تماماً و ضمت إدارة بعض المناطق إلى المستوطنات الرومانية الجديدة .

---

*١- سيد الناصري ، المرجع السابق ، ص. ٨٤-٨٥ .

*٢- من أشهر هذه المستوطنات أو القرى العسكرية الرومانية في منطقة أسبانيا ، مستوطنة أميريتا *Emerita* (و هي مدينة ميريدا : Merida)، و قيصرة أوغسطا *Caesara Augusta* (ساراجوسا حالياً : Saragossa) .

*٣- سيد الناصري ، المرجع السابق ، ص. ٨٥-٨٦ .

*٤- أوغسطا برايتوريا هي أوستا الحالية : Osta .

يأتي الجزء الثالث و الأخير ، و هو بلاد الغال و ألمانيا . و كان يوليوس قيصر قد ترك بلاد الغال منهوكة القوى و لم يحاول ضمها للإمبراطورية الرومانية ، و من ثم فقد وقع العبء الأكبر في ذلك على أكتاف أوغسطس ، و قد فعل ذلك ما بين أعوام ٢٧ ، ١٣ ق.م. و لضمان ذلك منح أوغسطس السناتو حق الاشراف على ولاية الغال القريبة *Gallia Narbonensis* ، أما ولاية الغال البعيدة فقد قسمها إلى ثلاث مناطق إدارية هي أكويتانيا *Aquitania*[*١] ، و لوجدونيس *Lugdunensis* و بلجيكا *Belgica*[*٢]، و جعل على رأس كل منطقة نائباً عن الإمبراطورية *legatus*[*٣].

و في نفس الوقت جعل مدينة لوجدونوم *Lugdunum*[*٤] هي مركز السلطة و القيادة للمنطقة كلها ، و عين حاكماً للاشراف المركزي عليها جميعاً .و الملاحظ أن الإمبراطور اكتفى بتقسيم بلاد الغال إلى أربع و ستين مقاطعة *Civitates* .

---

*١- أكويتانيا : *Aquitania* هي عبارة عن مدينة تبعد قليلاً عن رأس الأدرياتيك ، و في عام ١٨٦ ق.م. سيطرت *Transalpine Gauls* عليها لتستفيد من خيراتها . ثم في عام ١٨١ق.م. أقامت روما هناك مستعمرة لاتينية . أصبحت بعد ذلك أكويليا مدينة عسكرية ، و تجارية ، و صناعية .

للمزيد راجع : The Oxford Classical Dictionary, op.cit., p. 133

*٢- بلجيكا : *Belgica* هي *Belgae* قديماً . فتبعاً لقيصر كان يوجد مجموعات استيطانية بهذا الاسم في شمال نهر السين و المارون . و كثيراً ما كانت هذه القبائل تسبب لقيصر المشاكل .

عن تطورها ، راجع : The Oxford Classical Dictionary, op.cit., p.237

*٣- سيد الناصري ، المرجع السابق ، ص. ٨٦-٨٧ .

*٤- لوجدونوم : أصل اسمها اللاتيني : *Colonia Copia Claudia Augusta Lugdunum* ، أما اسمها في العصر الحديث فهو ليون : Lyon ، أسست المدينة عام ٤٣ ق.م. على يد : .L Munatius Plancus و في منتصف القرن الثالث الميلادي ، كانت قد أصبحت عاصمة لشمال غرب الإمبراطورية الرومانية . و كان يميزها طريق M.Vipsanius Agrippa's Gallic ، و كونها كانت عاصمة لمقاطعة لوجدونانسيس *Lugdunensis* .

للمزيد راجع : The Oxford Classical Dictionary, op.cit., p.891

و كان أوغسطس يتمسك بشدة ببلاد الغال ، نظراً لرخائها هذا بالإضافة إلى أن سيطرته على بلاد الغال كانت تمنع حركات التمرد و الانتشار من الحدود الألمانية حيث كانت هذه القبائل تزعج السكان الآمنيين ، و كان هدفه الأسمى هو غزو ألمانيا *1.

و قد بدأ هجوم الجيش الروماني على ألمانيا عام ١٢ ق.م. تحت قيادة دروسوس *Drusus* *2 ، و كان الهدف منه هو القيام بضربة مانعة ضد القبائل الجرمانية التي كانت تتأهب للهجوم على بلاد الغال ، كما كان الهدف أيضاً هو احتلال المنطقة الواقعة ما بين نهر ألبي : *Elbe* و نهر الراين ، و جعل نهر ألبي هو المانع الطبيعي لحدود الإمبراطورية .

و تمكن دروسوس من تحقيق عدة انتصارات بسهولة على الجرمان ما بين أعوام ١٢- ٩ ق.م.

كانت هذه مقدمة تاريخية سريعة تعطينا لمحات عن الأحداث التي عاشها سكان الولايات الرومانية في منطقة غرب أوروبا . أما إذا أردنا التعرف على الظروف الاقتصادية و الاجتماعية التي كانت سائدة ، فتجدر الاشارة أولاً إلى أنه مع سياسة أوغسطس تجاه الولايات *3، نجد أن البلدان الكلتية على قمم التلال و الجبال ، ثم المعاقل الحصينة و محلات الأسواق قد زالت ، و آثرت الأرستقراطية الحاكمة بين القبائل الكلتية أن تستقر في السهول على مقربة من الأنهار العظيمة في فرنسا و في أسبانيا حيث ابتنت لها المساكن و شيدت المباني العامة .

---

*١- سيد الناصري ، المرجع السابق ، ص. ٨٧ .

*٢- دروسوس : هو شقيق تيبريوس الأصغر .

*٣- رستوفتزف ، م. ، المرجع السابق ، ص. ٨٧-٨٨ .

و أهـــم مـــا ميـــز هـــذه الولايـــات الغربيـــة ، و بخاصـــة بـــلاد الغـــال هـــي المـــوارد الطبيعيـــة و الأنشـــطة الأخـــرى كـــزراعة الكـــروم ، و تـــربية النحـــل *[١]، . . .

و هكـــذا بلـــغ إقليـــم الغـــال درجـــة لا مثيـــل لهـــا مـــن التقـــدم ،كـــذلك غيـــره مـــن ولايـــات رومـــا فـــي منطقـــة غـــرب أوروبـــا ككـــل ؛ و انعكـــس هـــذا بالتـــالي علـــى نمـــاذج الفـــن فيهـــا . لقـــد اســـتطاعت رومـــا دومـــاً أن تكـــون ســـيدة المـــوقف ، و أن تبســـط تـــأثيرها و ســـيطرتها علـــى غيـــرها مـــن الأماكـــن ، و ذلك عـــن طـــريق جعلهـــا ولايـــات تابعـــة لهـــا ســـياسياً ، و أيضـــاً متأثـــرة بهـــا ثقافيـــاً *[٢].

---

*١- رستوفتزف ، م. ، المرجع السابق ، ص. ٨٧-٨٨ .

*٢- عن تأثير روما القوي ، للمزيد راجع :

- Schulz, Klaus., " Deutsche Geschichte und Kultur ", (Germany , 1972) .p.5-9
- Edwards-Rees , Desiree' ., " The house of history ", (London , 1936) p. 208 ff.
- Müller M. , Helmut , " Schlaglichter der Deutschen Geschichte ", (Mannheim, 1986), p. 15-19 .
- Helbig , Wolfgang ., " Untersuchungen uber die Campanische Wandmalerei ", (Leipzig , 1873).

الفصل الثاني

النماذج الفسيفسائية من منطقة غرب أوروبا .

١- فسيفساء فيينا .

٢- فسيفساء أورفيوس .



﴿١﴾ فسيفساء فيينا:

هي عبارة عن قطعة فسيفساء تمثل تقويماً ريفياً[*١] مصوراً من فيينا[*٢] ، و يعتبر مثالاً بليغاً على الزراعة في منطقة جنوب بلاد الغال [*٣] .

و قد عثر على هذه القطعة الفسيفسائية في عام ١٨٩٠ في سان رومان في غالة *Saint Roman en Gal Rhone* و هي التي سميت قديماً باسم : *Colonia Julia Vienna* [*٤] في جنوب

---

*١- التقويم : *calendar* ، كان التقويم الروماني الأصلي يتألف من عشرة أشهر فقط ، تمتد من شهر مارس و حتى ديسمبر . و قد اتضح لنا التقويم الجمهوري من خلال الأثر المعروف باسم : *fasti Antiates* ، هذا بالإضافة إلى عدد من الكتابات الأدبية .

للمزيد راجع : The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 274 .

*٢- فيينا : *Vienna* كما كانت تعرف قديماً ، أما في عصرنا الحديث فتكتب Vienne ، و كانت عبارة عن مدينة في بلاد الغالة في *Gallia Narbonensis* ، و كانت تعتبر مدينة عاصمة - *civitas capital* لمنطقة ألوبروجيس : *Allobroges* .

و لعل الذي أنشأها هو قيصر ضمن مستعمرات لاتينية أخرى ، و تحولت إلى مستعمرة متكاملة على يد جايوس *Gaius* و عندئذٍ حملت اسم : *Colonia Iulia Augusta Florentia Vienna* .

و سرعان ما إزدهرت المدينة ، إلا أنه في عام ٦٩ م. أصابها دماراً شديداً على يد جيش فيتيللوس : *A. Vitellius* ، و الذي شجعه على ذلك حقد المدينة المجاورة له ، آلا و هي *Lugdunum* .

و في أواخر عصر الإمبراطورية تفوقت فيينا تماماً على لوجدونوم ، و نافست أيضاً مدينة أرلات : *Arelate* و أصبحت هي عاصمة للفينيسيين .

للمزيد راجع : The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 1598 .

و من ضمن الآثار العديدة المتبقية ، معبد في سوق " فورم " مخصص لروما و أوغسطس .

راجع : Allsopp , Bruce . , " Architecture in Britain and Europe " , (Italy , 1985) p.324,338 .

*٣- رستوفتزف ، م. ، المرجع السابق ، جـ. ٢ ، ص. ١٢٦ .

*٤- نفسه ، ص. ١٢٧ .

فرنسـا ، و المثـال محفـوظ حـالياً بمتحـف اللوفـر بباريـس .

و القطعـة الفسـيفسائية تكـون أرضـية غـرفة كبيـرة فـي بيـت خـاص بفيينـا ، و لـم يبـق منـها محفوظـاً إلا جـزءً واحـداً فقـط ، و كـانت فـي أصـلها تتألـف مـن أربعيـن مربعـاً يحيـط بهـا إطـاراً علـى شـكل حليـة (و قـد حـذف مـن هـذه اللوحـة) ، و لـم يبـق منهـا إلا ثمـانية و عشـرون فـي حـالة جيـدة مـن الحفـظ و الصـيانة ، و لكـن ثـلاثة تلفـت إلـى حـدٍ كبيـر بفعـل النـار ، و المـربعات الأربعـة فـي طـرفي هـذه الفسـيفساء كـانت مـن قبيـل الزينـة البحتـة أمـا الاثنـان و الثلاثـون الباقيـة فقـد ملئـت بالصـور التـي تشـير إلـى حيـاة الريـف ، و كـان القصـد منهـا جميعـاً أن تكـون تقـويماً ريفيـاً تصـويرياً *[١]. *[صورة ٨٩]*

الوصف العام :

أول مـا نلاحـظ ، هـو وسـط هـذه القطعـة أو تـلك المجمـوعة فـي الوسـط حيـث تـوجد أربـع صـور تمثـل جنيـات*[٢] *genii* راكبـة علـى أربعـة حيـوانات .

---

*١- رستوفتزف ، م. ، المرجع السابق ، جـ. ٢ ، ص. ١٢٧ .

*٢- الجنيات : *genii* كانت كلمة جني genius بالمفهوم الأدبي تعني " المولود حديثاً " (that which is just born) ، و لأزمنة طويلة كانت هذه الكلمة تمثل تأليه قوى الأجيال المتلاحقة ، و كان للجني أهمية كبرى في قوانين العقيدة الرومانية .

و قد كان الجني في كلٍ من الأساطير اليونانية و الرومانية القديمة يمثل في شكل ثعبان ، و هو الحيوان المخصص للعالم السفلي ، أما عند الرومان فيرمز إلى القوة الروحية و الحيوية لدى الرجال الأشداء ، و الأباطرة ؛ فكثيراً ما ظهر مع الأباطرة : *Genie de l'empereur* ، كذلك مع الآلهة المختلفة مثل *Genie de Jupiter* . راجع : The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 630

- Schmidt , Joel ., op.cit. , p. 132

و هذه الحيوانات التي تركبها الجنيات هي الخنزير *porcus* ، و النمر *tigris* ، و الثور *taurus* ، و الأسد *leo* *[١]. و كانت هذه الجنيات تمثل بالتأكيد فصول السنة الأربعة ؛ فهذه الجنية التي على الخنزير تمثل الشتاء ، و تلك التي على الثور تمثل فصل الربيع . أما التي على الأسد فترمز إلى فصل الصيف ، و أخيراً تلك التي على النمر هي الخريف .

و تمثيل الفصول كان أمراً شائعاً في الفنون المختلفة ، و قد سبق و شاهدناه من قبل على الآثار القديمة و بخاصة على بعض نماذج الفسيفساء *[٢]. و لكن الغريب هو تمثيل الفصول من خلال جنيات ، و ليس من خلال شخوص نسائية كما كانت العادة *[٣].

و حول صورة كل فصل تتجمع سبع صور ، و تلك التي تشير إلى الشتاء و الخريف تظهر كاملة ، أما بالنسبة إلى الصيف فلدينا ثلاث فقط . و بالنسبة للربيع لدينا صورتان فقط ، و في الصور دلالة على وجود توافق تام مع الأوصاف الخاصة بالعمل الزراعي بخاصة تلك المعلومات التي تعرفنا عليها من بعض المصادر الأدبية *[٤] .

و يصرح رستوفتزف إلى أنه لا سبيل إلى عمل مقابلة دقيقة بين عدد الصور و بين الأشهر الاثنى عشر في السنة (و هو الترتيب المرعي في التقويمات الريفية المدونة) .

---

*١- عن أسماء الحيوانات باللاتينية ، راجع :

- Smith , F.Kinchin . , " Latin " , (New York , 1938) 11th. print. , 1982 .

*٢- بالنسبة إلى تمثيل فصول السنة من خلال فن الفسيفساء ؛ فقد سبق و رأيناه في الباب الثالث من هذا البحث ، و ذلك بالفصل الثاني " ولاية ليبيا " فسيفساء الفصول و الموضوعات النيلية .

*٣- رستوفتزف ، م. ، المرجع السابق ، جـ. ٢ ، ص. ١٢٧ -١٢٨ .

*٤- أنظر كتابات : Vergil , *Scriptores rei rusticae* .

و يبدو أنه بالنسبة إلى أقسام مؤلف التقويم الذي نحن بصدده ، فقد كان كل فصل يتألف من واحد و تسعين يوماً مقسمةً إلى أقسام في كل واحدٍ منها ثلاثة عشر يوماً ، و نظراً لحالة الصورة الوحيدة*[1] التي عثرت عليها بكتاب رستوفتزف ، فلا يمكن أن نعطي وصفاً تفصيلياً لكل صورة على حدة بمثل الطريقة التي حاولت دوماً اتباعها في البحث سابقاً ، و مع ذلك فقد حاولت أن أفرد لكل مربعٍ بعض الحديث قدر المستطاع ، و لم أقبل أن أتغاضى عن هذا المثال نظراً للقيمة الكبيرة التي يمثلها في نظري ، و ذلك لكونه يعكس مناظراً طبيعية بحتة من الحياة الريفية هناك ؛ و كأنه شريط تسجيلي واقعي للأنشطة الزراعية المختلفة ، و البيئة الريفية بعناصرها المتنوعة .

و لسهولة التعرف على الأجزاء و المربعات التي أتناولها بالشرح ، فقد وضعت – لنفسي و للقارىء – تقسيماً حاولت قدر المستطاع أن يكون مقارباً للقطعة الفسيفسائية من حيث تتابع أجزائها المختلفة *[2]. [صورة ٩٠]

أولاً : المربعات المحيطة بفصل الشتاء :

* نبدأ أولاً بالمربع رقم (١) :

و هو المربع الذي نجد فيه الجنية و هي راكبة فوق ظهر الخنزير : *porcus* . و على الرغم من صعوبة التعرف على تفاصيل ذلك المربع ، نظراً لحالة الصورة و القطعة بصفة عامة ، إلا أنه يتضح أنه كان خنزيراً قوياً و ضخماً ، و داكن اللون ذلك الذي كانت تركبه الجنية ، و قد وقف بشكل جانبي و قدم إحدي قدميه عن الأخرى .

---

*١– الصورة بكتاب رستوفتزف ، م. ، المرجع السابق ، جـ ٢ ، ص. ١٢٦ ، لوحة ٣٦ .

*٢– أنظر المخطط [صورة ٩٠] في ملحق الصور و اللوحات .

و في حين أن رستوفتزف ذكر أن من يركب فوق هذا الخنزير هي جنية ، نجد الكاتبة أدريان بلانشيت تذكر أن فصل الشتاء قد صور هنا في هذا المربع في شكل وجه يكاد يتجمد من الصقيع ، و يرتدي معطفاً أزرق طويل ، و يتوج رأسه نبات الغاب (البوص) و يمتطي خنزيراً وحشياً *[1].

أما إذا حاولنا التعرف على المربعات السبعة المحيطة بهذا الفصل ، آلا و هو فصل الشتاء ، فهي بناءً على الأوصاف التي ذكرها رستوفتزف ، و مقارنتها بكتابات الكاتبة بلانشيت ، و كذلك اعتماداً على ما رأيته في الصورة بنفسي ، فهي كما يلي :-

* مربع رقم (٣) :

و فيه نرى شخصين يجلسان على مقربةٍ من موقد في داخل حجرة *[2]. و يبدو أنه كان يوجد بالحجرة عدد اثنان من المشكاوات في الحائط ، لعلها للزينة ، أو تستخدم كرفٍ لوضع الشموع أو المسارج بها . أما الموقد نفسه فهو مستطيل الشكل رفيع ، و مرتفع البنيان في نفس الوقت ، و يأخذ من أعلى طرفاً أو شكلاً مخروطياً . و كلا الشخصان متجهاً برأسه ناحية هذا الموقد ، لعله منهمكاً في شيء معين .

* مربع رقم (٤) :

نشاهد في هذا المربع رجلاً يحمل عصبةً من البوص أو الصفصاف ، و يأخذها إلى امرأةٍ تقوم بجدل سلة*[3] . فبالنسبة إلى الرجل ، يبدو أنه كان فعلاً رجلاً مفتول العضلات حيث تتضح عليه مظاهر القوة و الفتوة ، و قد

---

*١- Blanchet, Adrien ., "La mosaique", (Paris, 1928), p. 94 .

*٢- رستوفتزف ، م. ، المرجع السابق ، جـ. ٢ ، ص. ١٢٨

*٣- نفسه .

حمل فوق أكتافه حزمة البوص *harundo* ، أو لعلها حزمة من أفرع شجر الصفصاف : *salix* .

و قد ذكر رستوفتزف في كتابه عبارة لاتينية تشير إلى هذا المربع هي (*salix , harundo caeditur*) و كلمة *caeditur* تعني " قاطع " و لعله قصد من هذه العبارة أن يشير إلى أننا نرى هنا عاملاً أو رجلاً مهنته هي قطع الأخشاب و الأشجار بصفة عامة ، و قد حمل هذا البوص أو الأفرع إلى سيدة تختص بها فتصنع منها السلال ، فهذه هي حرفتها . و قد جلست هذه الأخيرة تعمل بجد، و نشاط و تعكف على صنعتها فقط [*1].

و لعل هذا المربع كان يرمز إلى الشتاء و بخاصة إلى شهر يناير [*2].

* مربع رقم (١١) :

و في هذا المربع نجد رجلان مشغولان ، و منهمكان في عملهما ، و الذي يتلخص هنا في بذر شيء لعله لوبيا أو فاصوليا [*3] . و قد ذكر رستوفتزف في هذه الجزئية عبارة " *faba seritur* " ، و التي تعطي معنى زراعة الفول أيضاً ؛ فكلها من البقوليات . و أبلغ الظن أن تلك الزراعة كانت تتم في شهر ديسمبر تبعاً لتفسير رستوفتزف .

و لا ننسى أن نقول أيضاً أننا نرى في هذا المربع هذين الرجلين و هما يؤديان تلك المهمة أمام ما يشبه الرواق ، أم لعله مدخل إلى منزل ، أم شرفة ، و هما يقومان ببذر الفول في المساحة الخالية أمامهما .

---

*١- رستوفتزف ، م. ، المرجع السابق ، جـ. ٢ ، ص. ١٢٨ .

*٢- Rostovtzeff, M. , op.cit. , Vol. *I* ., plate *XXXVI* ., p. 214-5 .

*٣- رستوفتزف ، م. ، المرجع السابق ، جـ. ٢ ، ص. ١٢٨ .

و كانت هذه الشرفة أو الرواق مكونة من عدد لا يقل عن أربعة أعمدة و هي التي نرى منها هنا ثلاثة فقط نظراً لحجم المربع من ناحية ، و من ناحية أخرى بسبب الزاوية التي صور منها محتوى المربع نفسه . و قد زين العتب بين الأعمدة بفستونات ، و يعلو الأعمدة أيضاً الجزء المثلث المعروف باسم : *pediment* *[1] .

و عودةً إلى الرجلين ، فيبدو أن كل واحدٍ منهما كان يرتدي ما يشبه العباءة – و لعله رأي غير صحيح تماماً ، و لكن نظراً لصغر حجم المربع فلا نستطيع أن نتيقن منه – و قد ظهرا و هما يبذران الفول ، أو لعلها لوبيا ، و التي كانت تنتشر موسم زراعتها في فصل الشتاء مع شهر ديسمبر، كذلك الوضع بالنسبة إلى الفول .

* مربع رقم (٥) :

و في هذا المربع نجد رجلاً كبيراً ، و أمامه ولدٌ ، أو غلام ، أو لعله عبده و خادمه . و يقوم الاثنان معاً بسكب شيئاً على سبيل القربان أمام ذلك المنزل الذي يقفان أمامه و يظهر هنا في خلفية المربع ، و هذا الشيء نجدهما يسكبانه على مذبح *altar* يمكن نقله *[2].

و البناء أو المنزل الذي يقع وراء الرجل يبدو أنه كانت له أيضاً أعمدة أمامية .

---

*١- عن هذا الشكل المعماري ، راجع كلٍ من :

- Bray , Warwick ., & Trump , David ., " The Penguin Dictionary of Archaeology " (Great Britain , 1984)
- Honour , John Fleming Hugh , and Pevsner , Nikolaus ., " The Penguin dictionary of Architecture ", (Great Britain , 1980). p. 239 .
- Allsopp , Bruce ., " Architecture in Britain and Europe " , (Italy , 1985) , 26 .

*٢- رستوفتزف ، م. ، المرجع السابق ، جـ. ٢ ، ص. ١٢٨ .

و يعد هذا المربع انعكاساً للتضحية من الحياة اليومية *[1]، حيث كثيراً ما اهتموا بتقديم القرابين و سكب مياه مميوة للتبرك بها . و قد ذكر رستوفتزف هنا عبارته اللاتينية " *sacrificant dis penatibus* " ، و التي تعطي معنى التضحية للإلهة حامية البيت ، و ذلك حتى تحفظهم من كل شر *[2].

* مربع رقم (١٢) :

يصور هذا المربع عملية طحن الحبوب *[3]. و مما نستطيع أن نستخلصه من حالة الصورة ، فإننا نرى إمرأة تقف أمام هيكل مبني مستطيل الشكل ، و متوسط الارتفاع لعلها كانت تضع عليه الحبوب ، أو بالأحرى الغلة ، ثم تدور فوقها الرحى لتطحن الحبوب .

* مربع رقم (٦) :

يصور هذا المربع عملية من أهم العمليات التي ارتبطت بالفلاحين على مر العصور ، و حتى وقتنا هذا ، إنها عملية خبز العيش و التي نراها تأخذ دور البطولة في هذا الجزء . نرى هنا رجلاً منهمكاً في خبز العيش في فرن كبير الحجم *[4].

فإذا بدأنا بالرجل ، أو العامل الذي نراه ، فسوف نلاحظ أولاً انهماكه الشديد في عمله و عنايته القصوى بمهنته .

لقد وقف أمام الفرن يخبز العيش فيضعه على عصا الفرن و هي عصا رفيعة و طويلة يستخدمها في إدخال الخبز إلى الفرن من مسافة متوسطة ، فلا تطوله نيران و لهيب الفرن . و قد انحنى بجسمه و بخاصة جزءه العلوي

---

*١- Blanchet , Adrien ., op.cit. , p. 94 .

*٢- رستوفتزف ، م. ، المرجع السابق ، جـ. ٢ ، ص. ١٢٨ .

*٣- يذكر رستوفتزف أنه يمكن الرجوع إلى كتابات فرجيل عن طحن الحبوب ، أنظر :
Vergil , " *Georgica* " , I , 267 .

*٤- رستوفتزف ، م. ، المرجع السابق ، جـ. ٢ ، ص. ١٢٨ .

ناحية الفرن ربما ليضع رغيفاً مستديراً ، أو لعله يخرج آخر .
أما بالنسبة إلى الفرن نفسه فهو كبير الحجم يسع عدة أرغفة في المرة الواحدة . و شكل الفرن لا يختلف كثيراً عن الأفران الموجودة حتى الآن في كثير من القرى الريفية بخاصة في الريف المصري ، و عموماً فقد كانت الأخشاب و البوص يوضع من أسفله و توقد النيران لتطهو الخبز في نهاية الأمر .

* مربع رقم (١٣) :

يعتبر هذا المربع من أبلغ المربعات في نظري ، و أكثرها تعبيراً ، حيث نجده يعكس منظر عاملين يحملان السباخ إلى الكرم *[١].

و تذكر الكاتبة بلانشيت *[٢] عنهما أن هذين الرجلين كان كل منهما يرتدي معطفاً دافئاً و يضعان غطاءً للرأس *cucullus* *[٣] ، و قد كان هذا الغطاء محبباً لأهل بلاد الغالة *Gallia* ، و كان يحملان السباخ على محفة .

و بالنظر إلى هذين الرجلين ، نجد أن ملامح القوة و الشباب تظهر عليهما بوضوح ، بدءً من الجسم الرفيع الطويل ، ثم طريقة حمل المحفة نفسها مما يعطينا الانطباع أنهما لا يعانيان كثيراً من ثقلها ، و ذلك يرجع إلى قوة عضلاتهما . و قد ارتدى كل منهما معطفاً ثقيلاً و قصيراً في نفس الوقت ، و ذلك ليوفر لهما الدفء المطلوب من أجل مواجهة برد الشتاء القارص ، و من ناحية أخرى حتى لا يعوق حركتهما أثناء العمل ، و حمل المحفة .

---

*١- رستوفتزف ، م. ، المرجع السابق ، جـ. ٢ ، ص. ١٢٨ .

*٢- Blanchet , Adrien ., op.cit. , p. 94 .

*٣- كلمة *cucullus* : هي كلمة لاتينية معناها بالإنجليزية : hood أي الغطاء الذي يوضع على الرأس و يسمى " طرطور " .

و من منظر مشيتهما ، و انفراجة سيقانهما الواسعة ، نستشف سرعة السير التي يحاولان تحقيقها ، مع المحافظة على الخفة و ما تحمله فوقها لتمنع سقوطه .

و قد ذكر رستوفتزف في كتابه عبارة لاتينية تخص هذا المربع ، هي : *vineae stercorantur* و معناها " حامل السباخ إلى الكرم " . و في ذلك اشارة واضحة إلى شهر ديسمبر *December* ، حيث كانت تتم في هذا الشهر عملية اعداد التربة ، و تزويدها بالسماد و السباخ اللازم للزراعة .

و هكذا انتهينا من تناول المربعات الخاصة بفصل الشتاء ، و عرفنا الأنشطة المرتبطة به - قدر المستطاع - .

ثانياً : المربعات المحيطة بفصل الخريف :

* نبدأ أولاً بالمربع رقم (١٧) :

يصور هذا المربع منظر احدى الجنيات و هي تمتطي فوق نمر *١.

و إذا كان هذا الرأي السابق يخص رستوفتزف ، فإن الكاتبة بلانشيت تذكر من ناحية أخرى أن ما نراه هنا هو عبارة عن عملاق يحمل سلة مليئة بالفاكهة فوق رأسه ، بينما يمتطي النمر *٢.

و مع فصل الخريف هذا ، نستشعر هيمنة الإله باخوس : *Bacchus* و معه موكبه المكون من الحيوانات الضارية *٣.

---

*١- رستوفتزف ، م. ، المرجع السابق ، جـ. ٢ ، ص. ١٢٧ .

*٢- Blanchet, Adrien., op.cit., p. 94 .

*٣- عن تصوير الإله باخوس في الفن ، راجع كلٍ من :

- ثروت عكاشة ، الفن الإغريقي ، (الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٢) ، ٥٥٨ .

- Henig, Martin., op.cit., p. 126 .

- Pollitt, J.J., op.cit., p. 216, 219 .

* مربع رقم (٣٤) :

تدمر هذ المربع تماماً و لا نستطيع أن نرى فيه شيئاً ، و مع ذلك ففي هذا الجزء ، نجد رستوفتزف*[1] يشير إلى ميل الأشجار ، و يذكر العبارة اللاتينية : *arborum oblaqueatio* أي " ما يشبه الشجر " . و لعل ذلك كان لتقويم الذي يرمز إلى شهر سبتمبر .

* مربع رقم (٣٥) :

لا يختلف هذا المربع عن المربع السابق في سوء حالته التي لا تسمح هي الأخرى بتناوله بالوصف و التحليل ، و مع ذلك يذكر عنه رستوفتزف*[2] وصفاً مختصراً في كلمة واحدة هي *vindemiae* ، و معناها هو جمع الكرم .

و كانت عملية جمع ثمار العنب تتم في شهر أكتوبر من كل عام .

* مربع رقم (١٨) :

يصور هذا المربع عملية عصر العنب: *marc du raisin* كي يتحول إلى نبيذ . و على الرغم من عدم وضوح الصورة تماماً ، إلا أننا نستطيع أن نرى أن هناك رجلاً و قد صعد فوق ما يشبه المنضدة ، أو الآلة الخاصة بالعصر ، و قد وضع بداخلها ثمار الكروم التي جنيت ، ثم يقوم هذا الرجل بعد ذلك بعملية العصر مستعيناً في ذلك أيضاً بما يشبه العصا و يمسكها في يده ، و لعلها هي عبارة عن معصرة ذات رافعة ، لصنع الخمر ؛ من عصير التفاح ، و عصير الكمثرى*[3] . و تتضح عليه مظاهر القوة ، و هو ما نستشفه من علامات الجهد الكبير الواضح أنه يبذله في عمله ، كي يقوم بأداءه على أحسن وجه ممكن .

---

*١- رستوفتزف ، م. ، المرجع السابق ، جـ ٢ ، ص. ١٢٧ .

*٢- نفسه .

*٣- Blanchet, Adrien., op.cit., p. 95

* مربع رقم (١٩) :

يطالعنا في هذا المربع منظراً من أجمل المناظر في هذه القطعة الفسيفسائية ككل ، حيث نرى عملية قطف التفاح و غيره من الفاكهة ، و ذلك من على الأشجار .

و قد ذكر رستوفتزف عن هذه العملية عبارة لاتينية هي : *poma leguntur* [*١].

و كلمة " *poma* " من كلمة *pomum* و معناها فاكهة ، بينما *leguntur* هي مشتقة من الفعل *lego* و معناه " جمع أو التقط " .

و كانت عملية جمع ثمار الفاكهة من على الشجر ، تتم في شهر سبتمبر من العام .

و في هذا المربع الصغير نرى رجلاً استطاع بواسطة سلم خشبي مرتفع أن يتسلق الشجرة ، و يستند على هذا السلم ليتفرغ إلى عمله الرئيسي ، آلا و هو قطف ثمار الفاكهة واحدة بواحدة ليضعها بعد ذلك في تلك السلة التي يحملها زميله الآخر فوق رأسه ، فإذا امتلئت عن آخرها ذهب لإفراغها في سلة كبيرة ، أو مكان مخصص لذلك ، و هكذا حتى تنتهي عملية جمع المحصول كله .

و لا ننسى أن نذكر أن الشجرة هنا تأخذ شكلاً يكاد يكون خالي من الثمار مما يدل على أنه قد أوشك على الانتهاء نتهاً تماماً ، و عندئذٍ سوف ينزل من فوق السلم و يتوجه إلى شجرة أخرى دون كلل أو تباطيء .

و جدير بالذكر أيضاً روح التعاون التي نستشعرها في هذه القطعة الصغيرة ، فكلا من الرجلين القويين ، يقوم بالمهمة الموكلة إليه على خير حال ، و يساعدان بعضهما البعض ، حتى يتمكنا من الانتهاء من العمل بسرعة و بسهولة .

و تتضح قوة الرجل الذي يحمل السلة من طريقة حمله لها نفسها .

---

*١- رستوفتزف ، م. ، المرجع السابق ، جـ. ٢ ، ص. ١٢٧ .

* مربع رقم (٢٦) :

يعكس هذا المربع عملية دوس العنب . كما نرى أيضاً تكعيبات الكروم المتسلقة ، و التي تشبه تلك الموجودة في إيطاليا *[1].

فإذا حاولنا وصف محتوى المربع ، فسوف نجد أولاً أعمدة رفيعة تمثل التكعيبات الخاصة بزراعة أشجار الكروم ، و قد ظهر رجلان يمسكان في هذه الأعمدة أو التكعيبات ، ربما حتى لا يقعا أثناء دوسهما على ثمار العنب الموجودة تحت أقدامهم ، و يقوما بعصرها بتلك الطريقة التقليدية القديمة .

و للأسف فحالة المربع لا تسمح لنا بالتعرف على تفاصيل القطعة أكثر من ذلك ، و لا نستطيع سوى القول أن هذين الرجلين كانا يرتديان ملابس قصيرة تتناسب مع طبيعة عملهما .

* مربع رقم (٣٠) :

وصف رستوفتزف *[2] هذا المربع بعبارته اللاتينية ; *dolia* *picantur* ، و معناها طلاء القدور بمادة الزفت *[3]. و كانت تلك عملية لابد و أن تتم في شهر سبتمبر من كل عام .

و طلي القدور كان يسبق عملية حرث الأرض ؛ فطلاء البراميل بالقار كان أمراً ضرورياً و ذلك لأن البراميل الخشبية كانت متواجدة في بلاد الغالة ، و بلجيكا و غيرها من الأماكن الواقعة تحت حكم الإمبراطورية الرومانية *[4].

و هكذا نجد هنا رجلان يقومان بطلاء البراميل ؛ أحدهما واقف ، بينما الآخر منحني إلى أسفل بصدره ليصل إلى البرميل فيطليه .

---

*١- Blanchet , Adrien ., op.cit. , p. 94

*٢- رستوفتزف ، م. ، المرجع السابق ، جـ. ٢ ، ص. ١٢٩ .

*٣- طلي القدور : *doila picantur* فكلمة *doila* هي جمع كلمة *dolium* ، و معناها القدور كبيرة الحجم . أما *picantur* فهو عبارة عن الطلاء الأسود " القار " أو الشهير بالزفت .

*٣- Blanchet , Adrien ., op.cit. , p. 94

و لــــم ينــسَ الفنـــان فـــي وســط هـــذا المنظـــر ، أن يذكـــرنا بأننـــا مـــازلنا فـــي جـــو الطبيعـــة المحيطـــة ، حيـــث نـــرى فـــي الخلفيـــة شـــجرة ســـقطت عنهـــا أوراقهـــا ، و هـــذا دليـــل آخـــر علـــى أن الفصـــل المصـــور هنـــا هـــو فصـــل الخـــريف .

* مـــربع رقـــم (٣٧) :

يحتـــوي هـــذا المـــربع علـــى مشـــهد غايـــة فـــي الأهميـــة بالنســـبة إلـــى الزراعـــة ، أنـــه المشـــهد الـذي يصـــور عمليـــة الحـــرث ، و البـــذر . و قـــد ذكـــر عنـــده رســـتوفتزف عبـــارته باللغـــة اللاتينيـــة : *sementes triticariae et hordiariae* .[*١]

و مـــن ناحيـــة أخـــرى نـــلاحظ أن معنـى جملـــة رســـتوفتزف[*٢] باللاتينيـــة كـــان معناهـــا يقتصـــر علـــى " حـــرث القمـــح و الشـــعير " و لـــم يـــذكر فيهـــا البـــذر ، و مـــع ذلـك فـــإنه فـــي كتابـــه[*٣] يـــذكر أن هـــذا المربـــع يضـــم كـــلٍ مـــن عمليتـــي الحـــرث و البـــذر .

و علـــى الرغـــم مـــن صـــغر حجـــم المـــربع ، إلا أننـــا نـــرى فيـــه بوضـــوح رجـــلان يباشـــران عمليـــة الحـــرث حيـــث يـــقف احـــدهما خـــلف المحـــراث الذي تجـــره بقـــرتان ، أم لعلهمـــا ثـــوران. بينمـــا يـــقف الرجـــل الثـــاني أمامهمـــا .

و فـــي حقيقـــة الأمـــر ، فـــإن الرجـــل أو الفـــلاح الواقـــف خـــلف المحـــراث ، ليـــس ثابتـــاً فـــي مكانـــه ، و إنمـــا هـــو يســـير وراء هـــذه الحيـــوانات فيـــدفعها إلـــى الســـير ، و مواصـــلة العمـــل .

كـــذلك الوضـــع بالنســـبة للفـــلاح الآخـــر الذي يســـير بظهـــره إلـــى الخـــلف مثـــله فـــي ذلك مثـــل فـــلاح فســـيفساء شـــرشال[*٤].

---

*١- رستوفتزف ، م. ، المرجع السابق ، جـ. ٢ ، ص. ١٢٩ .

*٢- كلمة *sementes* معناها هو الحرث ، أما كلمة *triticariae* فمعناها هو القمح ، و أخيراً كلمة *hordiariae* و التي تشير إلى الشعير .

*٣- Rostovtzeff, M., op.cit., p. 214

*٤- عن فسيفساء شرشال ، راجع الباب الثالث ، الفصل الثاني " ليبيا " .

و قد ظهر على هذه الحيوانات ، سواء كانت أبقاراً أم كانت ثيراناً الجسم الفحل القوي ذو اللحم المكتنز .

و في الخلفية نجد شجرة محدودة الأفرع و الأغصان ، و هو ما يتناسب مع ملامح و مميزات شهر نوفمبر .

ثالثاً : المربعات المحيطة بفصل الربيع :

* نبدأ أولاً بالمربع رقم (٩) :

يصور هذا المربع جنية *genii* تركب فوق ظهر ثور *taurus* دلالة على فصل الربيع حسب اعتقاد رستوفتزف *١.

أما الكاتبة بلانشيت *٢، فتتحدث عن عملاق ضخم الجثة ، عاري الجسم تماماً يمسك بأداة هي : *pedum* *٣ و معه كذلك سلة أزهار ، و يمتطي الثور رمز التقويم الفلكي لشهر إبريل ، و يشخص فصل الربيع .

و أهم ما يلفت انتباهنا في هذا المربع هو ضخامة جسم الثور بشكل واضح ، و قوته العظيمة و حركة قوائمه الأربعة و كأنه يستعد للانطلاق براكبه بسرعة كبيرة نحو المجهول . و لم يغفل الفنان في أثناء ذلك عن تصوير بعض الأشياء الدقيقة ، مثل ذنب الثور الذي نراه بوضوح و قد نفذ على درجة كبيرة من الجودة .

كذلك قرون الثور التي نستطيع رؤيتها على الرغم من صغر حجم المربع .

و من ناحية أخرى ، فقد أمسك الجني أو العملاق بسلة أزهار *flos* ليدلل بها على فصل الورود و الزهور ، آلا و هو فصل الربيع .

---

*١- رستوفتزف ، م. ، المرجع السابق ، جـ. ٢ ، ص. ١٢٩ .

*٢- Blanchet , Adrien ., op.cit. , p. 94 .

*٣- كلمة *pedum* هي كلمة لاتينية معناها العصا التي يمسك بها راعي الغنم .

* مربع رقم (١) :

يصور هذا المربع منظر تطعيم الأشجار [*١]، حيث نرى هنا رجلين يلتفان حول شجرة arbor ، فيقوما بعملية التطعيم هذه ، و التي تتلخص في قص أفرع صغيرة من الشجرة لإعادة زراعتها مع شتلات أخرى بعد ذلك ، و هذه العملية تكون من أجل الحصول على أصناف مختلفة من المحصول .

و لعل تلك الشجرة التي يقفان أمامها شجرة تفاح ، أو غيرها من الفاكهة الجميلة .

و الرجل الواقف على اليمين أمامنا ، تظهر عليه ملامح القوة و الشباب ، بينما هو واقف منفرج الساقين ، دلالة على عزمه على مواصلة العمل دون كلل ، أو تهاون .

و في الخلفية نرى الشجرة التي يقومان بعملية تطعيمهما .

* مربع رقم (٢) :

يوضح هذا المربع الثاني من مربعات فصل الربيع منظر وصول طائر اللقلق [*٢]، أو طائر ابو مغازل (cigogne) كما يعرف أحياناً . و يظهر هذا الطائر في الركن الأيمن من الصورة فيحييه الفلاحون اللذين نراهم أمامنا [*٣] ، و هم واقفون أمام مبنى مستطيل ، و صغير له سقف جمالوني و أعمدة أمامية . و الرجل الواقف إلى اليسار نستطيع القول أنه يرتدي توجة أو عباءة مع الأذرع العارية .

* مربع رقم (٨) :

يتبع هذا المربع بقية مربعات فصل الربيع ، إلا أنه للأسف الشديد قد تلف بدرجة كبيرة جداً تعذر معها محاولة تفسير محتواه و التوصل إلى ما كان يضمه من مناظر.

---

*١- رستوفتزف م. ، المرجع السابق ، جـ. ٢ ، ص. ١٢٩ .

*٢- نفسه .

*٣- Blanchet , Adrien ., op.cit. , p. 94

رابعاً : المربعات المحيطة بفصل الصيف :

* نبدأ أولاً بالمربع رقم (١٦) :

يصور هذا المربع جنيي يمتطي ظهر أسد ، و يمثل فصل الصيف *[1]. أما الكاتبة بلانشيت فتذكر أنه عبارة عن عملاق آخر ، متوج بالسنابل ، و يمسك بها أيضاً (أي السنابل) في يده ، و كذلك معه منجل ، و يركب فوق الأسد الرمز الفلكي لشهر يوليو *[2].

و بالنسبة إلى هذا الأسد ، فتظهر عليه ملامح القوة ، و هو الشيء الطبيعي بالنسبة إلى ملك الغابة . و لم ينسَ الفنان تصوير قوائمه القوية الراسخة فوق الأرض ، ثم ذيله الطويل .

و بالنسبة إلى فصل الصيف فلدينا له ثلاث صور فقط .

* مربع رقم (٢٣) :

خُرب هذا المربع بدرجة كبيرة تمنع من التعرف على تفاصيله بوضوح ، و بسهولة . و مع ذلك فقد أخبرنا عنه رستوفتزف أنه كان يصور حصد الشعير ، و ذكر عبارته اللاتينية : *messes hordiae et fabar {iae}* . و معناها الحرفي هو حصاد كلٍ من الشعير، و الفول *[3].

و كان هذا يتم في شهر يوليو و الذي يمثل شهر الحصاد بالنسبة لهم ؛ فقد كان هذا يعد وقتاً مبكراً جداً للقمح الذي لا يحصد قبل شهر أغسطس .

* مربع رقم (٢٢) :

يصور هذا المربع مشهداً مثيراً للانتباه ، و مختلفاً عن بقية المناظر التي رأيناها من قبل في هذه القطعة .

---

*١- رستوفتزف م. ، المرجع السابق ، جـ. ٢ ، ص. ١٢٩ .

*٢- Blanchet , Adrien ., op.cit. , p. 94

*٣- كلمة *messes* مشتقة من *messis* و معناها الحصاد ، أما كلمة *hordiae* فهي كما سبقت الإشارة الشعير ، و أخيراً كلمة *fabar* و هي الفول أو اللوبية .

و لعل المنظر المصور هنا كان يعكس عيداً ريفياً تجري فيه المباريات[*1] ، و منها رمي الرمح [*2].
أو لعل ذلك كان عبارة عن حفلة خاصة بجامعي المحاصيل [*3].
في هذا المربع ، يطالعنا منظر رجلين أو شابين ، و قد وقف كل منهما في مواجهة الآخر ؛ رافعاً إحدى يديه إلى أعلى . و الملاحظ أن الشاب الناظر إلينا يمسك في يده رمحاً ، مما دفع الكاتبة بلانشيت إلى الاعتقاد بأنها ربما كانت مسابقة لرمي الرمح .
أما الشاب الآخر الذي يعطينا ظهره ، فطريقة وقوفه بهذا الشكل توحي بأنه يحتفل بشيء ما ، و قد رفع ذراعه ربما بكأس من الشراب .
و بصفة عامة ، فهما هنا يتضح عليهما مظاهر الفرح و البهجة و الاحتفال ، و ليس الانهماك في العمل الزراعي الشاق .
و بين هذين الشابين نرى شجرة .

* مربع رقم (١٥) :

يصور هذا المربع الأخير منظراً هاماً من حيث مدلوله الديني و الأسطوري .
إننا نشاهد هنا مشهد تقديم التضحية إلى إلهة الزراعة المعروفة باسم " كيريس " [*4].

---

*١- رستوفتزف ، م. ، المرجع السابق ، جـ. ٢ ، ص. ١٢٩ .

*٢- يشير رستوفتزف هنا إلى كتاب فرجيل : Vergil , *Georgica* . II, 529 .

*٣- Blanchet , Adrien ., op.cit. , p. 94

*٤- كيريس : *Ceres* هي إلهة رومانية ، و قد اتفقت في نفس خصائصها مع الإلهة اليونانية دميتر *Δεμετήρ* إلهة الزراعة . و كانت كيريس من أقدم الآلهات لدى الرومان .
و قد اشتق اسم كيريس من الفعل اللاتيني *crescere* و الذي يشرح وظائفها باسهاب ، فهي تمثل خصوبة الأرض ، و هي التي تعمل على انضاج القمح ، و اصفرار المحصول .
للمزيد راجع : Schmidt , Joel., op.cit. , p. 72 " Ceres "

ففـــي هـــذا المــربع نـــرى شـــجرة ذات أفـــرع عـــديدة ، و لكـــن فـــي نفـــس الوقـــت قليلـــة الأوراق . و يـــقف بجـــوارها رجـــلاً ضـــخم الجســـم عـــريض المنكبيـــن ، و قـــد غطـــى جســـمه الفـــارع عـــن طـــريق لبـــس رداءً قصـــيراً يصـــل إلـــى مـــا فـــوق الركبـــة بقليـــل ، و يبـــدو أنـــه كـــان قصـــير الأكمـــام بمـــا يتناسـب مـــع وجـــودنا فـــي فصـــل الصـــيف حيـــث الجـــو الحـــار .

و تظهـــر عليـــه مـــلامح القـــوة البـــدنية المتمـــزجة بالوقـــار و الهيبـــة نتيجـــة لاحســـاسه بالقـــدسية فـــي هـــذا المكـــان ، و وقـــوفه أمـــام تمثـــال الإلهـــة ليقـــدم لهـــا القـــرابين طلبـــاً لرضـــاها عليـــه ، و طمعـــاً فـــي عطفهـــا و مســـاندتها لـــه فـــي أعمـــال الزراعـــة الشـــاقة .

أمـــا تمثـــال الإلهـــة نفســـها ، فيخيـــم عليـــه الوقـــار و الهيبـــة المطلوبـــة فـــي مثـــل هـــذه النوعيـــة مـــن التماثيـــل .

و يبـــدو أنهـــا كـــانت تضـــع فـــوق شـــعرها تـــاجاً مـــن أوراق الشـــجر ، و تـــرتدي فســـتاناً طـــويلاً متعـــدد الثنايـــا .

و أخيـــراً لقـــد كـــانت هـــذه الصـــور تـــدل علـــى وجـــود التـــوافق التـــام مـــع الأوصـــاف الخاصـــة بالعمـــل الزراعـــي و التـــي رأيناهـــا فـــي هـــذا التقـــويم .

و جـــدير بالذكـــر ، أنـــه لا ســـبيل إلـــى عمـــل مقـــابلة دقيقـــة بيـــن عـــدد الصـــور ، و بيـــن الأشـــهر الاثنـــي عشـــر فـــي الســـنة (و هـــو الترتيـــب المـــرعي فـــي التقـــويمات الريفيـــة المـــدونة) ، و يبـــدو أنـــه بالنســـبة إلـــى مـــؤلف التقـــويم هنـــا ، فقـــد كـــان كـــل فصـــل يتألـــف مـــن واحـــد و تســـعين يومـــاً مقســـمة إلـــى أقســـام فـــي كـــل واحـــد منهـــا ثلاثـــة عشـــر يومـــاً *[1].

---

*١- رستوفتزف ، م. ، المرجع السابق ، جـ. ٢ ، ص. ١٢٨ .

و من الملاحظ أن هذا التقويم الريفي التصويري يكاد لا يتناول إلا الكرم و أعمال البساتين ، و هذا ما يساعد على تأكيد أن فيينا كانت مركزاً عظيماً للحياة الزراعية ، و أن النبيذ المشهور كان من الخصائص التي تميزت بها *[1].

لقد كانت هذه المناظر المشوقة المصورة للطبيعة و للأعمال الريفية بصفة خاصة ، مميزة من حيث تصويرها للأربعة فصول المتواجدة في وسط القطعة *[2].

و حول فصول السنة هذه ، وجد ما لا يقل عن ثمانية و عشرين تابلوهاً ، منهم تسعة عشر يستحقون فعلاً الاهتمام و جديرون بالوصف و الدراسة *[3].

دراسة تحليلية للقطعة :

أولاً : المشاهد الزراعية :

هيمنت المشاهد الزراعية المختلفة على غالبية مربعات القطعة ، بدءً من عمليات حرث الأرض ، ثم بذر البذور ، و انتهاءً بعملية جمع المحصول من على الأشجار . فقد رأينا جمع الفاكهة من على الأشجار ، كذلك شاهدنا تكعيبات الكروم ، كذلك تطعيم الأشجار .

ثانياً : المشاهد التصنيعية :

لقد اعتمدت بعض الصناعات على الزراعة كأساس ، و قد رأينا في هذه القطعة الفسيفسائية صناعات قامت على الزراعة مثل ظهور عامل يشتغل بالمعصرة لعصر الكروم ، و غيرها من أنواع الفاكهة الأخرى ، و هذا يدلل على مدى عنايتهم

---

*١- رستوفتزف ، م. ، المرجع السابق ، جـ. ٢ ، ص. ١٢٨ .

*٢- Blanchet, Adrien ., op.cit. , p. 93

*٣- نفسه .

بالصناعات المعتمدة على المنتجات الزراعية ، كذلك شاهدنا عملية صناعة و جدل السلال ، و التي تعتمد بدورها أيضاً على منتجات زراعية في الأصل مثل سعف النخيل ، أو البوص .

ثالثاً : مشاهد الحياة اليومية :

طالعتنا هذه القطعة بمشاهد تتكرر بصفة يومية في الحياة ، و هذا دليل على عناية الفنان بإبراز الجوانب المختلفة من المعيشة . و من هذه المناظر ؛ منظر تقديم الأضحيات ، منظر حمل القمامة أو السباخ ، اعداد الخبز و وضعه في القرن . طلاء البراميل .

رابعاً : هيمنة الأساطير :

تتضح في العمل بوجه عام هيمنة الأساطير ، بخاصة الإله باخوس و عناصره و مميزاته المختلفة و التي نستشعرها في جمع العنب من العرائش ، و تكعيبات اكروم المتسلقة التي تشبه تلك الموجودة في إيطاليا .

كذلك ظهور تمثال لربة الزراعة كيريس ، بينما يقدم لها رجلاً القرابين و أغلب الظن أنه احد الفلاحين الذي يطمع في رعايتها له و لزراعاته ، لذلك يقدم لها التقدمات رغبةً منه في العون ، و المؤزرة .

و أخيراً فهذه التابلوهات المميزة و التي تعكس مشاهداً متنوعة من الحياة الزراعية و الحياة اليومية ، و على الرغم من مرور أكثر من ثمانية عشر قرناً من الزمان ، إلا أننا نجد أن اسلوب الحياة آن ذاك لا يختلف كثيراً عما نحن فيه الآن ، بل أننا نجده يقترب كثيراً مما ظهر على الفسيفساء و الرسوم الحائطية الخاصة بالعصور الوسطى مثلاً [*1].

---

*١- Blanchet , Adrien ., op.cit. , p. 95

كمــــا أنـــه جـــدير بالذكـــر أيضـــاً أن هـــذه القطعـــة تعيـــد إلـــى أذهاننـــا قطعـــة فســـيفسائية أخـــرى كـــانت مـــن إيطاليـــا مـــن منطقـــة كاســـتيلون *[1] : Castellone et Mola di Gaeta (فـورمياي القـديمة)*[2] .

و علـــى الرغـــم مـــن اختـــلاف الموضـــوع فـــي فســـيفساء فيينـــا عـــن موضـــوع القطعـــة الأخـــرى ، إلا أن هـــذا لـــم يمنعنـــا مـــن أن نشـــعر بأنهمـــا متقـــاربين فـــي الأســـلوب و الروح العـــامة .

---

*١- عثر على هذه القطعة في حديقة داخل المدينة ، و قد اكتشفت عام ١٨٤٢ ، و هي محفوظة حالياً بمتحف نابولي .

*٢- Daszewski, Wiktor A., " La mosaique de Thesee' : Nea Paphos II. ", (Pologne Varsovie, 1977), p. 111-2., planche 26 .

﴿٢﴾ فسيفساء أورفيوس:

هي عبارة عن قطعة فسيفساء تمثل البطل أورفيوس *Ὀρφευς**[١]، و هو يعزف على آلة القيثارة *κίθαρα* ، و يسحر الحيوانات المجتمعة من حوله ، و ذلك بجمال أنغامه ، و عذوبة موسيقاه .

ففي فترة متأخرة من عصر الإمبراطورية الرومانية ، كانت الموضة السائدة و الموضوعات المحببة في التصوير ؛ هي منظر أورفيوس و هو يسحر الحيوانات و الطيور بأنغام قيثارته*[٢] البديعة و ألحانه الخلابة *[٣]. و قد عثر على العديد من النماذج الفسيفسائية التي كانت تتناول هذا الموضوع ، و ذلك على الرغم من التنوع في الأساليب ، و طرق التصوير .

و مع ذلك فقد ظل الموضوع واحداً ، و انعكس على أمثلة شتى في أنحاء العالم الروماني بدءً من أورشليم و حتى

---

*١- أورفيوس : *Ὀρφευς* هو ابن ملك تراقيا الشهير باسم أوياجر : *Oeagre* و إحدى ربات الفنون المسماة كاليوبي : *Calliope* . و كان أورفيوس أكبر الشعراء الأسطوريين في بلاد اليونان ، و قد تعلم العديد من الفنون و المواهب على يد الإله أبوللون ، و الذي أعطاه هدية هي عبارة عن قيثارة : *κίθαρα* ذات سبعة أوتار ، و أضاف لها أورفيوس بعد ذلك وتران آخران ، ربما على شرف ربات الفنون التسعة (خالاته) . و قد سافر أورفيوس إلى مصر و تأثر بأساطيرها الغامضة بخاصة تلك المتعلقة بأوزيريس ، و كون بعد ذلك الأسرار الأورفية لإيليوسيس .

و أبحر أيضاً مع بحارة السفينة ، الأرجو ناوتيكوس ، و بعد عودته من رحلته تلك ، استقر في تراقيا حيث تزوج من الحورية إيوريديكي : *Eurydice* .

للمزيد راجع : - Schmidt, Joel ., op.cit., p. 227-9

- The Oxford Classical Dictionary, op.cit., p. 1078

*٢- عن شكل آلة القيثارة نفسها ، و كيف ظهرت منذ الفن الإغريقي ، أنظر :

- س.م.بورا ، التجربة اليونانية ، ترجمة أحمد سلامة محمد السيد ، (الألف كتاب " الثاني " عدد رقم ٦٧) ، (الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٩) ، ص. ٣٦١ ، لوحة ٨٩ .

*٣- Blanchet, Adrien ., op.cit., p. 73 .

جـزيرة بريطـانيا غربـاً ، مـاراً بإفريقيـا ، و إيطاليـا ، و بـلاد الغـالة ، و ضـفاف نهـر الرايـن *[1]. و لـم يتبـع الفنانـون كلهـم طـريقة واحـدة فـي التصـوير ، فأحيـاناً كـانت الحيـوانات تصور و هـي محيطـة بالبطـل أورفيـوس ، و أحيـاناً أخـرى لـم تكـن تلتـف حـوله ، و إنمـا كـانت تظهـر متراصـة داخـل حلقـات ، أو دوائـر .

و بالنسـبة إلـى هـذا الموضـوع فسـوف نتنـاول فيـه مثـالين مـن مكـانين مختلفـين ، و ذلك كـي نعقـد المقـارنات بينهمـا ، لنتعـرف علـى طـراز كـل منطقـة ؛ فالأول مـن فـود بسـويسرا ، و الثـاني مـن صـقلية .

أولاً : فسيفساء أورفيوس من فود (سويسرا) :

بالنسـبة إلـى هـذا المثـال ، نجـد أنـه عبـارة عـن قطعـة فسـيفساء كبيـرة عثـر عليهـا عـام ١٧٧٨ بالقـرب مـن إيفونونـد *Yvonand* (فـي إقليـم فـود*[2]) فـي سـويسرا *[3].

و فـي هـذه القطعـة ، صـور الفنـان أورفيـوس داخـل ميـدالية ، أو حلقـة دائـرية ، و كـان يجلـس فـي المـركز ، و حـوله أسـد : *λέον* ، و سـنجاب ، و بجعـة ، بينمـا هنـاك طـائراً آخـر يتكـئ علـى قيثـارته.

و حـول هـذا المشـهد نجـد مـربعات و أنصـاف دوائـر تحتـوي علـى ثمـاني حيـوانات أخـرى تنتمـي إلـى نفـس المنظـر .

و هـذه التركيبـة كـان يوجـد فيمـا بينهـا اختـلافات ، و قـد صـور هـذا الموضـوع فـي أعـدادٍ كبيـرة ، و وجـد مثـلاً لـوحات كـانت تحـوي حيـوانات منفـردة حـول البطـل أورفيـوس *[4].

---

*١- Blanchet , Adrien . , op.cit. , p. 73 .

*٢- إيفونوند : عرفت أحياناً باسم إيفردون *Yverdon* ، و قد عرفت قديماً باسم فود : *Vaud* .

*٣- Blanchet , Adrien . , op.cit. , p. 73 .

*٤- يوجد مثال من منطقة سانت كولومبي كان يحتوي على أربع و أربعون وحدة كل واحدة تحتوي حيوان معين ، أما في سانت رومان في بلاد الغالة ، فكان يوجد خمسون وحدة ، هذا بالإضافة إلى أنه قد عثر على وحدات أخرى بالقرب من فيينا ، و إيزير .

ثانياً : فسيفساء أورفيوس من بالرمو (بصقلية) :

حُفظت هذه القطعة من الفسيفساء بالمتحف القومي في بالرمو*[١] بصقلية . فالمعروف أن عبادة و طقوس أورفيوس كانت من أشهر العقائد الإغريقية التي انتشرت في العصر الروماني *[٢].

و قد عثر على هذه القطعة في فيلا تقع بالقرب من مدينة بالرمو ، و تؤرخ بالقرن الثاني ، أو الثالث الميلادي .

و كانت القطعة مثلها كمثل غيرها من الأمثلة ، تصور أورفيوس و هو يغوي الحيوانات ، و يسحرها بألحانه ، و قد انتشرت عقيدته و استمرت لفترات طويلة *[٣].[صورة ٩١]

و جدير بالملاحظة ، أنه في هذا المثال من بالرمو ، نجد أن أورفيوس مصور في شكل إله من منطقة آسيا الصغرى ، و يؤكد ذلك ارتدائه للخوذة الفريجية فوق رأسه *[٤].

و نرى حيوانات مستأنسة ، و أخرى متوحشة ، و كذلك طيوراً من كل مكان تلتف حوله في دائرة . و كانوا ينصتون له بفعل سحره ، و موهبته الغنائية ، بخاصة نغماته الشجية التي يصدرها و هو جالس تحت شجرة . و في احدى يديه قيثارته ، و اليد الأخرى تمسك بريشة الكتابة ، و التي بواسطتها يدون الشاعر أشعاره و كتاباته على الألواح الشمعية .

---

*١- بالرمو : Palermo اسمها القديم هو بانورموس : *Panormus* و هي مدينة في جزيرة صقلية أسسها الفينيقيون في القرن السابع ق.م. ، و أصبحت بعد ذلك نقطة الارتكاز الخاصة بقرطاجة في شمال غرب صقلية .و قد ظلت واقعة في قبضة القرطاجيين و حكمهم حتى دخلها الرومان عام ٢٥٤ ق.م. و سيطروا عليها .و في عصر أوغسطس كانت مستعمرة رومانية : *colonia* .

للمزيد راجع : - The Macmillan Family Encyclopedia , op.cit. , Vol. 15 " P ", p. 43

- The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , 1106

*٢- Perowne , Stewart ., op.cit. , p. 86 , *Ill.* p. 87 .

*٣- Ibid .

*٤- Schmidt , Joel ., op.cit. , p 228

كـــانت هـــذه لمحـــات مبســـطة عـــن النمـــوذجين اللذيـــن انتقيتهمـــا و يصـــورا موضـــوعاً واحـــداً هـــو أورفيـــوس يعـــزف القيثـــارة . و قـــد تنـــاولت بصـــورة ســـريعة كـــل مثـــال علـــى حـــدة ، و قبـــل التعـــرض للدراســـة التحليليـــة لكـــل مثـــال مـــنهما ، ســـوف أتطـــرق أولاً إلـــى الخلفيـــة الأســـطورية للبطـــل أورفيـــوس و التـــي دفعـــت الفنـــانون أن يتنـــاولوه و يصـــوروه فـــي شـــكل,واحـــد هـــو عـــازف القيثـــارة الســـاحر للحيـــوانات ، و ذلك كـــي نســـتطيع أن نتفهـــم بعـــد ذلك طبيعـــة العـــوامل التـــي دفعتهـــم إلـــى مثـــل هـــذا الاختيـــار .

الخلفية الأسطورية لأورفيوس :

تـــرى مـــا هـــو الســـبب الذي دفـــع الفنـــانون إلـــى اختيـــار تصـــوير أورفيـــوس و هـــو يعـــزف علـــى القيثـــارة و مـــن حـــوله حيـــوانات مختلفـــة ؟ لكـــي نتفهـــم هـــذا الســـبب ؛ يجـــب أن نعـــرف أولاً أن أورفيـــوس كـــان عنـــدما يعـــزف بهـــذه الآلـــة ، كـــانت تصـــدر عنهـــا نغمـــات شـــجية ، و مـــؤثرة حتـــى أن الأنهـــار تتوقـــف معهـــا عـــن الجـــريان ، و الصـــخور تتحـــرك لتتبـــع ألحـــانه ، و الأشـــجار تمتنـــع عـــن الحـــفيف و الحـــركة . كمـــا كـــان لـــه أيضـــاً تأثيـــره الفعـــال فـــي اســـتئناس الحيـــوانات المتوحشـــة . و كـــان بحـــارة الســـفينة الأرجـــو ناوتيكـــا *Ἀργώ ναῦτικός* يســـتعينون بمواهبـــه تـــلك فـــي رحـــلاتهم ؛ فقـــد كـــان يســـتطيع برخـــامة و جمـــال صـــوته أن يـــهدئ مـــن هيجـــان الأنهـــار ، و مقـــاومة إغـــراءات الحـــوريات : *Sirenes* ، و اخمـــاد الحيـــوان الأســـطوري آلا و هـــو الدراجـــون الخلقيـــدي [*1].

و الســـبب الـذي جعـــل ألحـــان أورفيـــوس تخـــرج محملـــة بأغـــلال الشـــجن و قيـــود الحـــزن ؛ هـــو ســـبب مؤثـــر ، ففـــي يـــوم مـــن الأيـــام ، تعرضـــت زوجتـــه و حبيبـــة قلبـــه إيوريـــديكي *Eurydice* لمضـــايقات

---

*1- Schmidt , Joel ., op.cit. , p. 227-9

و مطاردات من الراعي أريستاس : *Aristcs* ، و في أثناء محاولتها الفرار منه ، تعرضت الزوجة الشابة لمدغة ثعبان أودت بحياتها على الفور . و عندما علم أورفيوس بما أصابها ، ألم به الحزن الدفين و طلب من زيوس كبير الآلهة السماح له بالذهاب إلى العالم الآخر للبحث عنها و إعادتها مرة أخرى إلى عالم الأحياء . فوافق زيوس*[1] بشرط تعهد أورفيوس بعدم النظر إلى الخلف في العالم الآخر ، و إلا عادت إلى عالم الموتى دون رجعة هذه المرة .

و عندما ذهب أورفيوس في رحلة البحث عن زوجته تلك ، استطاع عن طريق العزف على قيثارته أن يهدئ المتوحشة كسيربرة : *Cerbere* ، و أن يخمد لدقائق الأهوال ، و أن ينتزع زوجته من عالم الموت . و في اللحظة الأخيرة بعد أن كاد أن ينجح في مهمته ، نسي شرط زيوس و نظر خلفه فعادت زوجته إلى العالم الآخر للأبد هذه المرة ، و عاش بقية حياته حزيناً عليها ، و مخلصاً لذكراها *[2] .

---

*١- زيوس : *Zeus* هو كبير الآلهة اليونانية و كانت له السطوة الكبرى على بقية الآلهة الأسطورية فوق جبال الأوليمب *Ὄλυμπος* .كان زيوس إله الظواهر الجوية ، فهو الذي ينير السماء ، و يملؤها بالغيوم و السحب ، و يجعل السماء تمطر ، و يلقي بالصاعقة ، و يسبب الرعد و البرق .و قد كتب عنه الكثير من كتاب الإغريق القدماء مثل هوميروس ، و هيزيودوس و فقد معهم رويداً رويداً الصفات الإلهية و اقترب كثيراً من البشر . كان له أخوة منهم بوسايدون ، و هيرا - التي أصبحت فيما بعد زوجته و كبيرة الإلهات - و هاديس ، و ديميتر ، و هستيا . . .كما كانت له العديد من الزوجات و الكثير من الأبناء و أشهرهم هرقل .

للمزيد عن الإله زيوس راجع كلٍ من : - Schmidt , Joel ., op.cit. , p. 317-8

- أرنولد توينبي ، الفكر التاريخي عند الإغريق ، ترجمة لمعي المطيعي ، (الألف كتاب " الثاني " رقم ٩٠) ، (الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٠) ص. ١٧-٢٠ .

- Homere,"L'Odyssee'",traduit par Victor Berard ,(Librairie Armand Colin , 1972)

*٢- Schmidt , Joel ., op.cit. , p. 227-9

و هكــــذا تعرفنــــا علـــى الســــبب الــذي مـــن أجلـــه اهتــــم الفنــــانون بتصــــوير أورفيـــوس بهـــذا الوضـــع دون غيـــره .

الدراســة التحليليــة :

فـــي هـــذه الدراســـة ســـوف أحـــاول قـــدر المســـتطاع ، و مـــن خـــلال المعلومـــات البســـيطة المتاحـــة عـــن كـــل قطعـــة ، أن أتنـــاول كـــل مثـــال منهمـــا بالشـــرح و التحليـــل علـــى حـــدة .
و علـــى الرغـــم مـــن أن القطعـــة الأولـــى و التـــي عثـــر عليهـــا بســـويسرا ، لـــم أعثـــر لهـــا علـــى صـــورة ، إلا أننـــي لـــم أود أن أتنـــازل عنهـــا فـــي هـــذه الدراســـة و ذلك لأن الفنـــان قـــد قـــدمها بطـــريقة تختـــلف عـــن المثـــال التالـــي . و يظـــل دائمـــاً كـــل نمـــوذج يقـــدم شـــيئاً جـــديداً ، و لـــو كـــان نســـخة صـــغيرة مقـــررة مـــن عمـــل ســـابق .
و فـــي أثنـــاء هـــذه الدراســـة ســـوف أتنـــاول بصـــورة أســـاسية نقطتيـــن رئيســـيتين ، الأولـــى هـــي تصـــوير أورفيـــوس ، و الثـــانية هـــي تصـــوير الطبيعـــة مـــن حـــوله .

أولاً : فسيفساء أورفيوس من فود (سويسرا) :

* تصـــوير أورفيـــوس : نظـــراً لعـــدم وجـــود الصـــورة ، فلا نســـتطيع وصـــف أورفيـــوس هنـــا ، و لكـــن نســـتعيض عـــن ذلك بالقـــول أنـــه كـــان مصـــوراً داخـــل إطـــار ، أو ميـــدالية دائـــرية يجلـــس هـــو فـــي مـــركزها . و كـــانت معـــه قيثـــارته الشـــهيرة .
* تصـــوير الطبيعـــة : إلتـــف حـــول أورفيـــوس هنـــا حيـــوانات متوحشـــة مثـــل الأســـد ، ثـــم ظهـــر الســـنجاب ، و أخيـــراً البجعـــة ، هـــذا بالإضـــافة إلـــى طـــائر آخـــر كـــان يتكـــئ علـــى القيثـــارة [*1].

---

*1- Blanchet , Adrien . , op.cit. , p. 73 .

ثالثا : فسيفساء أورفيوس من بالرمو (صقلية) .

* تصوير أورفيوس : في هذا المثال من بالرمو ، نجد أورفيوس و قد صور بطريقة تختلف كثيراً عن الطريقة السالفة الذكر . فقد ظهر أورفيوس جالساً على صخرة مرتفعة بعض الشيء ، حتى أن قدمه تكاد لا تطول الأرض .

فإذا بدأنا بالرأس ، فسوف يتراءى لنا أنه مصور على الطريقة الخاصة بآلهة الشرق من منطقة آسيا الصغرى*[1] ، حيث يضع أورفيوس على رأسه خوذة فريجية تغطي الشعر عند منتصف الرأس ، و تتركه ينسدل من جوانبها .

أما بالنسبة إلى ملامح الوجه ، فنلاحظ الحواجب المخططة بعناية ، ثم الأعين المستديرة ، مع الأنف الدقيق و الشفاة الممتلئة ، و أخيراً الذقن البيضاوية .

و الغريب أن هذا الوجه الذي نراه أمامنا ، يتسم صراحةً بالخطوط الأنثوية و كأننا نرى فتاة رقيقة ، تتميز بجمال الوجه ، و وسامة الطالع ، و رقة الملامح ، و قد تدلت خصلات من شعرها على جبهتها . و لو لم نكن نعلم على وجه اليقين أن هذا هو أورفيوس - الذي اشتهر في هذا الوضع عازفاً للقيثارة وسط الحيوانات - ، لتخيلنا أنفسنا نشاهد شابة رقيقة ، و جميلة تجلس وسط الطبيعة مكونة معها لوحة طبيعية بديعة ، بخاصة أن طابع البراءة و النقاء يبزغ من الوجه بصورة صارخة .

أما بالنسبة إلى الجسم ، فهو متوسط الطول ، و يبدو ممتلئ القوام بعض الشيء . و قد ظهرت ذراعه اليمنى ممدودة ، و قدماه واحدة يستند عليها و هو جالس ، بينما الأخرة متدلية في حرية . و بالنسبة إلى ملابسه ، نراه يرتدي ثوباً قصيراً يصل إلى ما فوق الركبة .

---

*. Schmidt , Joel ., op.cit. , p. 228

و يتميز هذا الرداء بغزارة الثنايا و التي تظهر بكثرة عند الأكتاف و تغطي الصدر ، ثم تنسدل على الأرداف في إنسيابية ، و حرية . و جدير بالملاحظة أيضاً إرتداءه لحذاء مرتفع الرقبة في قدميه داكن اللون ، و كأنه يضع جزمة " بوت " كما في العصر الحديث .

و قد أمسك في يده اليمنى بقيثارته الشهيرة و ظهرت فيها الأوتار واضحة ، أما اليد الأخرى فبهنا أداة الكتابة و التي تشبه الأزميل إلى حدٍ ما ليكتب بها على الألواح الشمعية التي شاعت الكتابة عليها بالأدوات ذات السن المدبب .

* تصوير الطبيعة : كان أورفيوس جالساً في الطبيعة بجوار شجرة صنوبر ، لعله يستظل بظلها . و من حوله مجموعة كبيرة من الحيوانات ، و الطيور مختلفة الأشكال ، و متنوعة الأحجام .

و قد وزعت هذه الحيوانات بصورة عشوائية بحيث ملئت الطبيعة من حوله بصفة عامة ، و شاملة . و قد ظهر كل حيوان أو طائر ، و هو واقف أو جالس على قاعدة تتناسب مع حجمه .

فإذا بدأنا بالجهة اليمنى - بالنسبة للناظر - فسوف نجد أولاً أوزة كبيرة κύκνος أو لعلها نعامة . و تتميز بالحجم الكبير ، و الأجنحة المليئة بالريش ، كما اهتم الفنان بإبراز رقبتها الرفيعة الطويلة .

يلي ذلك نمر يتميز بالشراسة المتمثلة في منظر فكه و شواربه الطويلة المرعبة ، و لم ينسَ الفنان تصوير جلد النمر الأرقط .

و يبدو أنه على الرغم من كون النمر في وضع الجلوس ، إلا أنه يظهر و هو مكشر عن أنيابه ليذكر الحيوانات من حوله بمدى قوته ، و خطورته عليهم .

ثم نرى بعد ذلك أيلاً ، بقرونه الرفيعة الطويلة ، و هو واقفاً في هدوء يتابع عزف أورفيوس ، و قد تقدمت إحدى قوائمه عن الأخرى .

يطالعنا الآن منظر الطاووس بذيله الطويل ، و ألوانه الزاهية البراقة ، مع عرفه المميز ، و منقاره المدبب .

و قد وقف هذا الطاووس فوق قاعدة مرتفعة بعض الشيء و كأنه يهيمن على المنظر ، و ينصت باهتمام إلى عزف أورفيوس البديع ، و غناءه الشجي .

أمام الطاووس ، نرى طائراً آخر أغلب الظن أنه احد طيور الكراكي : crane ، و قد تميز بالرقبة الرفيعة ، و السيقان الرفيعة الطويلة ، و تقدمت ساق أمام الأخرى ليبدو و كأنه يسير في اتجاه أورفيوس .

يلي ذلك أرنب بري صغير : λάγως ، فنرى أذناه الصغيرتان و جسمه القليل ، و لعله كان جالساً على قوائمه الأربع ليتابع باهتمام ما يحدث من حوله .

و قد ظهر أمامه حيواناً آخر ربما كان الكنجرو ، و قد وقف على قوائمه الخلفية ، و امتدت احدى يديه إلى الأمام ، بينما الأخرى يستند عليها أيضاً في عملية الوقوف ، فظهر و كأنه يمد يده إلى الأمام ليسلم بها على شخص ما . و قد يكون أيضاً كلباً أليفاً κυων حيث نراه و قد انفرج فكيه و تدلى لسانه في حركة يشتهر بها عادةً الكلاب .

يظهر بعد ذلك كائناً صغيراً يبدو أنه احدى السحالي الصغيرة ، و هي الأخرى ثبتت في مكانها تنصت للعزف الجميل ، و لم تهرب أو تختبيء في الجحور كعادتها .

و قد قصد الفنان من تصويرها أن يبين أن تأثير أورفيوس امتد ليس فقط على الطيور ، و الحيوانات ، و إنما أيضاً على الزواحف .

و في الجانب السفلي تماماً على اليمين نشاهد سلحفاة صغيرة و كأنها تقف على قدميها الصغيرتين الخلفيتين ، و تظهر صدفة ظهرها بوضوح لتدلل على عمرها الحقيقي .

آخر حيوان في هذا الصف هو عبارة عن غزال δορκάς رشيق و جميل ، تظهر قرونه الرفيعة المدببة ، و قوائمه الطويلة .

و قد برع الفنان هنا في محاولة إبراز رشاقته تلك عن

طريق الوقفة التي اختار أن يصوره بها ، سواء حركة السيقان ، أم حركة الرقبة المرفوعة إلى أعلى قليلاً .

أمام هذا الغزال ، أي في منتصف القطعة من أسفل ، تحت الصخرة التي يجلس عليها أورفيوس ، نجد نمراً ، أو لعله فهداً ، حيث نستطيع أن نتعرف على جلده الأرقط بسهولة و يسر .

و اهتم الفنان بتصوير ذيله الطويل ، و قد انساب على الأرض بحرية ، و ارتكز على قوائمه جالساً على الأرض ، أما فكه فمفتوح بطريقة تثير الرعب في نفوس الحيوانات الأخرى المتواجدة من حوله و كأنه كان يهم بالهجوم عليهم ، أو على أورفيوس نفسه ، و لكنه وقع تحت سحر االغناء فتسمر في مكانه على غير رغبةٍ منه .

نصل إلى الصف الرأسي الثاني ، و هو الموجود علي يسار المشاهد ، و نرى فيه عدداً مختلفاً من الطيور ὄρνις صغيرة الحجم ، و ليس من بينها طيوراً كبيرة و قوية كالنسر αἴγυπιος ، أو الصقر αἔτος ، و قد تراصت هذه الطيور على شجرة الصنوبر التي يجلس أورفيوس تحتها . كما أن هناك طائراً آخر صغير في أعلى الصورة و يبدو و كأنه يقف فوق غصنٍ في الهواء دون أن يكون تبع شجرة .

نتطلع الآن إلى الحيوان الأول في هذا الصف الرأسي ، آلا و هو الحمار κίλλος ، أو لعله بغلاً ἡμίονος .

و نشاهده و هو واقف ينظر أمامه ، و قد ظهرت قرونه الصغيرة و بدا جسمه قوياً على الرغم من حجمه المتواضع .

يلي ذلك ، قرداً يجلس هو أيضاً على قاعدة ناظراً في انتباه أمامه و قد تدلت يداه أمامه في خضوع .

ثم نرى بعد ذلك طائراً أغلب الظن أنه ببغاءً جميلاً يتميز بالذيل الطويل ، و الألوان الزاهية ، و المنقار المعقوف . و قد وقف فوق قاعدة مرتفعة تختلف عن تلك القاعدة القصيرة التي يقف عليها القرد مثلاً ، أو الحمار ، أو الكلب .

يطالعنا بعد ذلك منظر الكبش ، أو الخروف ἄμνος و هو جالس على الأرض في دُعة و استكانة ، يستمع في صمت إلى ألحان أورفيوس و غناءه الجميل ، و كأنه سوف يشاركه بالغناء من شدة تأثره به ، و بأحزانه ، و بصوته الرخيم .

و قد ظهرت قرون الخروف واضحة ، و كذلك جسمه القوي السمين ، و قد امتدت قوائمه الأمامية أمامه يستند عليها في جلسته . و إلتفت رأسه قليلاً إلى أعلى و كأن سحر العزف قد أغراه و جذبه ، فرفع رأسه باحثاً عن مصدر هذا الصوت الجميل ، فوجده أمامه .

يلي ذلك منظر أسد ، أو بالأحرى إنها أنثى الأسد كما يتضح من منظر رأسها ، و قد جلست هي الأخرى مسحورة بالموسيقى و الغناء . و قد ظهرت الشوارب طويلة تحت الأنف ، و بدت القوة واضحة على كل تفاصيل جسمها بدءً من القوائم الأمامية ، و حتى الخلفية منها .

و أخيراً نتطلع إلى الكائن الأخير في هذا الصف و هو عبارة عن ثعبانٍ طويل ، نرى جسمه الناعم الخطير و هو على الأرض .

و هكذا حول الفنان المنظر كله إلى شبه حديقة للحيوانات ، تزخر بمختلف أنواعها ، و أشكالها سواء من الوحوش الضارية كالأسد ، و النمر ، أم من الحيوانات الأليفة كالكلب ، و الحمار ، أم من الطيور باختلاف أحجامها ، و أنواعها ، كالببغاء ، أو الأوزة ، أم من الزواحف كالسحلية ، و الثعبان .

كل ذلك ليؤكد على شيئين هامين ، الأول هو قدرته على تصوير أكبر قدر ممكن من الحيوانات ، و الطيور ، و الزواحف ، و الثاني هو إبراز مدى مقدرة أورفيوس العجيبة في سحر الكائنات ، و السيطرة عليها ، و التأثير عليها بقوة الموسيقى و العزف الجميل .

و إذا حاولنا عقد مقارنة بين مثال فود، و مثال بالرمو، و كذلك مثال أوذنة بتونس من الحيوانات التي نراها تتكرر في الأمثلة المختلفة، و تظهر دائماً ملازمة لأورفيوس كان حيوان الأيل، حيث كان بمثابة الرفيق له *[1]. و ليس هذا بالأمر المستغرب، بخاصة إذا عرفنا أن الأيل يعتبر من أكثر الحيوانات تأثراً بالموسيقى. أليست أنثي الأيل فويباس *Phoibas* هي التي قال عنها إيوريبيديس *[2] أنها كانت ترقص على أنغام القيثارة، فكأنها ترتدي ثوباً من الجلد زي الألوان، و الأشكال غير المتجانسة *[3].

و جدير بالذكر أن كل نموذج من هؤلاء الثلاثة التي سبق و تناولتها، كان يقدم شيئاً مختلفاً عن الآخر، مما جعله يتميز عن كل ما عداه، فالموضوع الواحد. و إن كانت تختلف طريقة تناوله من فنان لآخر، كذلك تصوير الحيوان نفسه، أو الطائر*[4] الذي يختلف منظره و شكله من يد فنان إلى أخر، يظل مع ذلك دائماً يقدم شيئاً جديداً، و لو كان النذر اليسير.

---

*[1]- Aymard, Jacques., op.cit.,, p.336

*[2]- إيوريبيديس: *Εὐριπεδης* هو شاعر تراجيدي يوناني، كتب المأساة اليونانية عاش فيما بين (٤٨٠-٤٠٦ ق.م.) و من أشهر مؤلفاته ألكستيس: *Alcestis*. و قد اشترك في بداية الأمر في المسابقات الديونيسية التي كانت تقام في أثينا في عام ٤٥٥ ق.م. و كسب عدة مرات في مثل هذه المسابقات الأدبية، إلا أنه انهزم في إحدى المرات على يد سوفوكليس. و من أهم أعماله: نساء كريت *Cretan women*، ألكمايون في بسوفيس *Alcmaeon in Psophis*، تيليفوس *Telephus*، و أخيراً ألكستيس *Alcestis*. و قد توفي إيوريبيديس في منطقة مقدونيا.

راجع: - Larousse pour Tous, (Librairie Larousse, Paris, 1957), p. 729.

- The Oxford Classical Dictionary, op.cit., p. 571.

*[3]- Euripide, *Alcestis*. 679.

*[4]- قارن أشكال الطيور هنا مع أشكالها كما ظهرت لدى المصريين القدماء، بخاصة على جدران مقابرهم، راجع:

Winstone, H.V.F., " Uncovering the Ancient world ", (London, 1985), p.96

و لا عجب أن نجد موضوع أورفيوس هذا ينتشر بين الفنانين من أماكن شتى في الإمبراطورية الرومانية ، فقد ظل هذا البطل شامخاً دائماً ، و هذه الشخصية ظل الغموض يكتنفها ، و الأسرار و الروحانيات تحيط بها .

و على الرغم من أن أورفيوس ليس إلاهاً ، إلا أنه قد حاز على شعبية كبيرة بفضل صوته الساحر ، و عزفه المنفرد ، و مأساته المروعة التي تمس أقسى القلوب و أغلظها ، فتجعلها تلين ، و تنساب رقة أمامه .

و على الرغم - كما سبق القول - من عدم تمكني من العثور على صورة خاصة بهذا المثال من منطقة فود بسويسرا ، إلا أن المثالين الآخرين (و أقصد بهما مثال بالرمو ، و مثال أوذنة) يتشابهان في كثيرٍ من النقاط مع بعضهما البعض ، الأمر الذي جعلني أضع مثال فود في المكانة الأولى لكونه مختلف من حيث التعبير ، و التناول .

و حرصاً على تقريب صورته من الأذهان وجدت أنه من الجدير بالذكر أن هناك قطعة فسيفسائية أخرى تصور بطبيعة الحال نفس الموضوع ؛ آلا و هو أورفيوس عازفاً على القيثارة ، و ساحراً للحيوانات *١.

هذه القطعة الأخيرة من منطقة سان رومان في بلاد الغالة : *Saint Romain en Galles* و هي تتفق مع نموذج فود من حيث عدم جلوس أورفيوس وسط الحيوانات مباشرةً ، و إنما نراه هنا أيضاً جالساً داخل إطارٍ مربع الشكل ، و حوله

---

*١- فسيفساء *Saint Romain en Galles* : اكتشف هذا المثال بالصدفة البحتة عام ١٨٢٢ في أرض كانت مزروعة بأشجار الكروم ، و كانت تلك الأرض يملكها فلاح بسيط يدعى مونتون : *Montant* ، و في أثناء قيامه باعداد الأرض للزراعة ، ظهرت له هذه الفسيفساء .
و من هنا اشتهرت باسم فسيفساء مونتون ، ثم نقلت القطعة بعد ذلك إلى متحف ليون بمدينة ليون الفرنسية حيث هي محفوظة حتى يومنا هذا .

عـــدد اثنـــي عشـــرة إطـــاراً آخـــرين ، كـــل واحـــد منهـــم يأخـــذ شـــكلاً ثمـــاني الأضـــلاع *[1]. و كـــان كـــل ضـــلع يحتـــوي بـــداخله علـــى حيـــوان مـــن تـــلك الحيـــوانات التـــي أغـــراها أورفيـــوس بجميـــل عـــزفه ، فجـــاءت مســـحورة بغنـــائه ، و لا ننســـى أن نـــذكر أن أورفيـــوس كـــان عـــارياً و يضـــع هنـــا خـــوذة فريجيـــة *[2]علـــى رأســـه *[3]. و مـــن حـــوله الحيـــوانات كـــلٍ فـــي إطـــاره ، و نـــراها تلتـــف برأســـها ناحيـــة البطـــل أورفيـــوس .

و هكـــذا كـــان منظـــر أورفيـــوس عـــازف القيثـــارة ، و ســـاحر الحيـــوانات ، يســـتحق فعـــلاً وصـــفه بأنـــه مثـــالاً ســـاحراً انتشـــر فـــي أرجـــاء الإمبراطـــورية كلهـــا ، ممـــا يـــؤكد مـــدى الشـــعبية التـــي كـــان يحظـــى بهـــا ، كمـــا كـــان غنيـــاً بالعناصـــر ، و المميـــزات المختلفـــة .

---

*١- Fabia , Philippe . , " Mosaiques Romaines des Musees de Lyon " , (Lyon , ...) , p. 83-100 .

*٢- شكل الخوذة الفريجية يظهر في هذا المثال بوضوح ، على الرغم من عدم تمكني من العثور على أية معلومات عن هذه الصورة . [صورة ٩٢]

*٣- أنظر الصورة التي صممها أرتود Artaud [صورة ٩٣] و موجودة بالكتاب :
Fabia , Phillipe . , op.cit. , p. 87 , Fig. , 9 .

الباب الخامس :

دراسة مقارنة

لبعض قطع الفسيفساء

المصورة للمناظر الطبيعية المميزة .



الطبيعة ، تلك الكلمة السحرية البسيطة التي يكمن وراءها ألف عنصر و عنصر ، و تحتوي على كلمات شتى ، تفرد لها الأوراق . لقد كانت هي دائماً ، و أبدا ملهمة الفنانين باختلاف نوع الفن الذي يعملون به .

لقد أتاحت لنا هذه الدراسة مجالاً واسعاً من التعرف على أشكال الطبيعة البديعة ، باختلاف ألوانها ، و أنواعها . فقد رأينا الطبيعة البحرية بدءً من عالم البحار ، و الأسماك نفسها ، إلى صنوف الحياة على شواطئ الأنهار ، و البحار ، بالإضافة إلى الأنشطة المتعلقة بها مثل حرفة الصيد .
ثم الطبيعة البرية بحيواناتها المميزة ، و نباتاتها المعروفة .
و شاهدنا نماذجاً متنوعة من أماكن مختلفة تصور البيئة الريفية بزراعاتها العديدة ، و كذلك حياة الرعي ، و المراعي الشاسعة .

عظيم هو تأثير الطبيعة على سكانها ! فليس من المعقول أن فناناً من منطقة جبلية يصور ساحل البحر بصدق ، و واقعية مثله في ذلك كمثل الذي عاش فعلاً طوال حياته مستمتعاً بمنظر البحر ، و مستنشقاً لهواءه .
لقد كانت البيئة تؤثر فعلاً على من حولها ، فيتميز الفنان الذي سكن المدن الساحلية ببعد النظر ، و الأفق الواسع ، و نلاحظ على أعماله غلبة اللون الأزرق ، و الأخضر نتيجة لتأثير مياه البحر عليه . أما فنان الجبال فقد سيطرت عليه الألوان الهادئة كالبيج ، و الأصفر . أما اللون الأخضر ، فكان سمة ميزت الريف ، و أهله و أعماله .

و من هنا كانت أعمال الفنان خليطاً مركباً من روحه ، و احساسه من ناحية ، و بين بيئته و الطبيعة من حوله من الناحية الأخرى .

و قياساً على ذلك ، نجد أيضاً أن النماذج الفسيفسائية من نفس البلد و المنطقة تختلف من قطعة إلى أخرى تبعاً لمؤثرات عديدة ، ليس فقط للاختلافات الزمنية ، و لكن هناك أيضاً عاملاً هاماً هو مكان الاكتشاف نفسه .

أولاً : بالنسبة إلى إيطاليا :

إذا عرفنا - كما سبقت الإشارة من قبل - أن كلمة إيطاليا كانت تعني في أصولها القديمة " أرض العجول " نسبة إلى المراعي الواسعة ، فذلك يجعلنا لا نتعجب بعد ذلك ، من كثرة تصوير الفنان للمناظر الرعوية الهادئة ، و ذلك كي ينقل هذه البيئة على جدران منزله ، أو مبانيه المختلفة . فقد كان الرعي يمثل جزءاً أساسياً من حياته .

و من ناحية أخرى كان لوجود نهر البو في إيطاليا أثره في معرفتها بالحياة الزراعية ، و من هنا لعبت هذه الحرفة دوراً بارزاً في حياته ، ليس فقط من الناحية الاقتصادية ، و إنما أيضاً من الناحية السياسية على المدى البعيد . و من أهم الزراعات التي كانت منتشرة في إيطاليا ، و ظهرت في الفن بكثرة هي زراعة الكروم ، و الزيتون .

و الدارس للنماذج المختلفة من فسيفساء إيطاليا التي تعرضت لها ، سوف يستشعر فيها وجود ثلاثة اتجاهات بارزة .

< أ > **تأثير البيئة البحرية :** يظهر هذا التأثير بوضوح ، و جلاء في عدة قطع فسيفسائية مختلفة من حيث طريقة عرض هذا التأثير ، فهناك في البداية " فسيفساء السمك" من منزل فاون ، ثم " فسيفساء المغارة المقدسة "، و كذلك فسيفساء " معركة السمك " ، بالإضافة إلى " فسيفساء ميناء السفن " من أوستيا .

و هذه القطع المختلفة في طريقة العرض ، و الفترات الزمنية المتعددة ، نجد أنها مع ذلك تجتمع في شيء واحد هو تأثير العنصر البحري الواضح ، سواءً تصوير الأسماك في بيئتها البحرية ، أم تصوير السفن الواقفة في الميناء .

و هذه القطع تدل على النقاط التالية :-

(أ) وجود البحر في حياتهم ، و دوره البارز في فنهم .

(ب) معرفتهم بمهنة الصيد ، و احترافهم لها ، و خبرتهم الطويلة بأنواع السمك المختلفة .

(جـ) ازدهار الحركة التجارية ، و الملاحية و ذلك من خلال ظهور كلٍ من السفن و المواني .

< ٢ > **تأثير البيئة الرعوية** : و يظهر هذا التأثير من خلال القطع الفسيفسائية من فيلا الإمبراطور هدريان بتيفولي.

فمن هذه الفيلا وحدها عرضنا ثلاثة نماذج غاية في الجمال ، الأولى تصور رعي الماعز من خلال إطار هادئ و جميل من البيئة الرعوية البديعة *[1]. و الثاني منظر مهاجمة الأسد لثورٍ و حولهم البيئة بمناظرها الطبيعية الخلابة . و أخيراً منظر القنطور الذي يهاجم الحيوانات الضارية – سوف أفرد له الحديث في وقتٍ لاحق - و كل هذه القطع توضح تأثير البيئة الرعوية البارز في الفن .

< ٣ > **التأثيرات الوافدة** : و يتمثل هذا في البيئة المصرية التي أثرت بشكل واضح ، و كبير في الفن بإيطاليا .

---

*١ – يذكرنا هذا المنظر بمقولة ثيوكريت :

" و أغنامي ترعى عند التلال ... "

ταὶ δὲ μοι αἶγες βόσκονται κατ' ὄρος , ...

راجع : Gow , A.S.F. , op.cit. , Vol.I . , p. 30-1 .

فمن منزل فاون نجد قطعة " فسيفساء النيل " ، و هي تعبير واضح ، و صريح عن مدى تأثير مصر بعناصرها الغريبة عن بيئة إيطاليا في الفن الروماني .

و على الرغم من أن هذه العناصر كانت غير مألوفة في إيطاليا ، إلا أنها كانت أشياءً أغرم بها الفنانون هناك ، و كانت قبل كل شيء مطلباً من الصفوة ليزينوا بها أرضيات ، و حوائط ، و حمامات منازلهم ، و فيلاتهم . و لا ننسى أن منزل فاون هذا كان يعكس ذوق الطبقة الغنية في المجتمع .

و هناك أيضاً قطعة " **فسيفساء بيرجي** " ، و التي كانت تصور الأقزام و هم يصطادون فرس النهر . و كان ذلك سمة ميزت الطبيعة المصرية .

و يتصدر هذا الاتجاه ، آلا و هو تأثير البيئة المصرية في الفن ، قطعة " **فسيفساء باليسترينا** " الشهيرة .

فهذه القطعة تعتبر بمثابة خريطة ، أو سجلاً حاول الفنان فيه أن ينقل طبيعة مصر ، بواقعية شديدة - من وجهة نظره - فصور لنا ليس فقط نهر النيل العظيم الذي لعب الدور الرئيسي في العمل بفيضانه و ضفافه ، بل صور أيضاً جوانب الحياة المختلفة بجانب الآثار التي تناثرت على شواطئ النيل مثل معبد ابي سنبل .

< ٤ > **تأثير الأساطير** : و يتجلى من خلال بعض الأمثلة كمثال " **فسيفساء المغارة المقدسة** " و التي تزخر برموز عبادة الإله بوسيدون ، و الجو الأسطوري الذي يشع من كل جزء من أجزاء هذه القطعة ، سواءً من تلك الدعامة ، أم من منظر الأسماك السابحة ، و غيرها ... القطعة الثانية التي نشعر فيها بهيمنة الأساطير ، و الجو الأسطوري ، هي تلك الفسيفساء التي تعكس منظر القنطور في معركته مع الحيوانات الضارية .

و من القطع التي لا يمل الباحث أبداً من دراستها ، و الحديث عنها من إيطاليا ؛ قطعتين في رأيي كانا لهما نصيب الأسد من الدراسة و الاهتمام .

الأولى هي بلاشك **فسيفساء باليسترينا** التي تشبه بئر المعلومات الذي لا ينضب منه سيل الماء ، و الثانية هي تلك القطعة التي تميزت بالجمال الهادئ ، و الغضب العاصف في آن واحد ، أنها **فسيفساء القنطور** من تيفولي ، تلك القطعة التي تمس أوتار القلوب .

و تعد القطعة الأولى : " **فسيفساء باليسترينا** " مثالاً غاية في الأهمية ؛ و ذلك لأنها لم تكتف بتصوير نهر النيل فقط ، بل نجدها عكست أيضاً نقاطاً هامة من الحياة الاقتصادية مثل النشاط الزراعي ، و تربية الحمام ، و صيد الأسماك ، و تربية الماشية ...

بل و توضح ذلك المزج الرائع بين التأثير الإغريقي و الروماني مع التأثيرات المصرية ؛ و يتمثل ذلك في تصوير معبد من هذه الفترة ، مما يدل أيضاً على التعايش السلمي بين الحضارات المختلفة على أرض مصر . و لم يكتف الفنان بكل ذلك ، بل وصل بخياله ، و بما اعتاد أن يسمعه عن مصر ، إلى أن يصور حيوانات القطر المصري العلوي ، فأخذ يصور الحيوانات ، و هي تتصرف في الطبيعة بحرية و تلقائية ، و كأنها لا تعرف أن هناك " كاميرا " ، أو عدسة تسجل لقطات حياتها بكل دقة و صدق .

فإذا حاولنا عقد مقارنة بين " **فسيفساء النيل** " من منزل فاون ، و " فسيفساء باليسترينا " ، سوف نجد أن الفرق بينهما يبدو واضحاً . فالقطعة الأولى كانت عبارة عن مجرد إفريز بسيط يصور البيئة النيلية و حياة المخلوقات التي عاشت في نهر النيل ، أو على ضفافه ، دون محاولة الفنان التوغل أكثر من ذلك في عناصر هذا الموضوع .

و من هنا كانت قطعته ، على الرغم من جمالها ، و براعتها ، إلا أنها افتقرت إلى ذلك السحر ، و الغموض الذي ميز فسيفساء باليسترينا .

أما فسيفساء باليسترينا فكانت تنقل لنا حياة بأكملها ، و بجميع مظاهرها ، وقت العمل ، و وقت اللهو ، وقت الصباح ، و وقت الظهيرة

لقد كانت هذه القطعة تمثل مصر ليس فقط بعدسه ... .
و إنما أكثر بخياله ، و تصوره لها بناءً على ما سمعه عنها .
و من هنا زخرت القطعة بمناظر المعابد ، و ما تعكسه من سيطرة العبادات ، و الديانة المصرية على جوانب الحياة . كذلك قدمت جوانباً من الحياة السياسية ، و العسكرية متمثلة في منظر الجنود ، و قائدهم ، و قواربهم الحربية ، و أسلحتهم . و لم تكتفِ بذلك بل ضمت القطعة أيضاً العديد من مناظر الحياة العامة .
و أحب أن أنوه إلى أن هذه القطعة اختلف العلماء كثيراً في تفسيرها*[1] ، و اعطائها عنواناً . فالأب كيرشر Kircher قال أنها انعكاس للشروات .
و الأب مونتفوقون Montfaucon أطلق عليها اسم " وادي النيل " .
أما الكاردينال بولينياك Polignac فسرها برحلة الإسكندر الأكبر إلى واحة آمون . و دي بوس De Bosse قال أنها خريطة جغرافية . أما وينكلمان Winckelmann فقال أنها تمثل لقاء هيلين و مينلاوس تبعاً لأسطورة إيوريبيديس . أما الأب بارتيليمي Barthelemy فذكر أنها رحلة هدريان إلى جزيرة فيلة . بينما شامبي Champy أخبرنا إنها تمثل تصدير القمح من مصر إلى روما . و يميل جرسباخ إلى رأي بارتيليمي .
و إذا كنت قد قدمت هذه الأراء دليلاً على اختلاف العلماء ، فأننا اعتقد أنها علامة على الولع بطبيعة مصر ، و ليس لها خلفيات سياسية .
نصل الآن إلى القطة الثانية ، و الهامة من أمثلة إيطاليا ، و هي " فسيفساء القنطور " ، هذا الحيوان الذي لم يكن له وجود سوى في الأساطير الإغريقية بشكله المميز ، و قوته الملحوظة . وقد تميز هذا الحيوان الأسطوري في جزءه السفلي بجسم حصان ، و كان جزءه العلوي أي الرأس و الصدر لإنسان .
و تجلت براعة الفنان في تخيله ، و تصويره بدقة ، مما يؤكد على نقطة هيمنة الأساطير على مخيلة الفنان ، و فنه .

---

*[1]- Gerspach , " La Mosaique " , (Paris , ...) , p. 21-22

و لعل أكثر ما يلفت إنتباهنا في هذه القطعة هو الجو الأسطوري الذي أشاعه الفنان ، و نجاحه في أن يجعلنا نأخذ جانب القنطور - هذا الحيوان الأسطوري الذي كثيراً ما تميز بالعنف في الفن و الأساطير على حدٍ سواء - في معركته تلك ضد الوحوش الضارية ، و محاولته الانتقام من أولئك الأعداء الذين أصابوه في مقتل ، و قتلوا زوجته الحبيبة . فأعمته نيران الغضب ، و الحزن ، و القلب الجريح عن كل ما عدا الانتقام ، و قتلهم جميعاً بشراسة ، و ضراوة .

و جدير بالذكر أيضاً أن انعكاس الطبيعة ، أو البيئة البحرية من خلال فن الفسيفساء من إيطاليا ، كان موضوعاً بارزاً ، و هاماً لديهم .

و قد تمثل هذا الاتجاه - كما سبق القول - في أكثر من قطعة ؛ منها التي تصور الأسماك في بيئتها و هي تسبح بحرية ، و تمارس حياتها المعتادة ، و يهجم فيها السمك الكبير على الصغير ، و يلتهمه .

و قد زخرت هذه الأمثلة بأنواع مختلفة من الأسماك ، دلالة على خبرة الفنان الكبيرة بعالم الأسماك ، و ربما كان السبب في ذلك أنه هو نفسه كان يقطن بجوار البحر .

و ظهر نوعاً آخر من انعكاس البيئة البحرية تمثل في تصوير الموانئ كقطعة " فسيفساء ميناء السفن " من أوستيا .

و كانت هذه القطعة الأخيرة تعتبر عملاً جيداً متكاملاً ، حيث تصور ميناء للسفن البحرية ، بكل عناصره بدءً من المنارة التي ترشد السفن ، إلى منظر الدرافيل .

و أخيراً قبل أن أنتقل من أمثلة إيطاليا إلى نماذج منطقة أخرى ، تجدر الإشارة إلى أنه سوف يسترعي إنتباهنا أن طبيعة مصر الباحرة كانت ، أو تكاد تكون الوحيدة التي أثرت في فسيفساء المناطق الأخرى من خارج مصر كإيطاليا ،

و انعكست في فنونهم لدرجة أن الفنانين لم يخجلوا من تصويرها في أعمالهم ، بل على العكس شغفوا بذلك أشد الشغف . و هذه النقطة -و أقصد انعكاس البيئة المصرية على أعمال البلاد الأخرى - لم يقتصر على فسيفساء إيطاليا فقط ، بل ظهر أيضاً في فسيفساء الفصول من زليتن بليبيا .

ثانياً : بالنسبة إلى **مصر** :

نصل الآن إلى مصر ، ذلك البلد الذي كثيراً ما أثر تأثيراً واضحاً في غيره من البلاد ، و ظلت مصر هي دائماً ، و أبداً شامخة على مر العصور .

و من مصر نكتفي بقطعتين من الفسيفساء ، ليسا على سبيل الحصر ، و إنما على سبيل المثال ، إذ أن كل مثال منهما يعبر عن البيئة المصرية الأصيلة ، و يعكس منظراً طبيعياً وافياً بحيث كان أكثر من كافياً . و قد كانت كل قطعة منهما معبرة جداً ، و كان لمكان العثور عليهما أبلغ الأثر في موضوع العمل نفسه .

فبالنسبة إلى القطعة الأولى " **فسيفساء ابي قير** " ، نجد أنها كانت من منطقة ابي قير ، تلك البقعة التي كانت قديماً تقع عند إلتقاء نهر النيل مع البحر ، و قد أثر مكانها هذا في اختيار الفنان للموضوع المصور . فإننا نجد هذه القطع الكثيرة الصغيرة المصورة للمنظر العام الكبير ، نلاحظ أنها تمثل عناصراً مرتبطة ببعضها البعض ، و تعكس كلها في نهاية الأمر منظراً طبيعياً نيلياً .

و هذه القطعة تبرز فيها عدة نقاط هامة نستخلصها من دراستها بعناية ، نقدمها كما يلي :-

١ - هيمنة اللون الأزرق المائل إلى الأخضر في هذه القطعة بشدة ، و ليس هذا بالمستغرب ، أليس هذا هو لون مياه البحر ، و منطقة ابي قير تقع عند البحر ؟

و انعكست في فنونهم لدرجة أن الفنانين لم يخجلوا من تصويرها في أعمالهم ، بل على العكس شغفوا بذلك أشد الشغف . و هذه النقطة -و أقصد انعكاس البيئة المصرية على أعمال البلاد الأخرى - لم يقتصر على فسيفساء إيطاليا فقط ، بل ظهر أيضاً في فسيفساء الفصول من زليتن بليبيا .

ثانياً : بالنسبة إلى **مصر** :

نصل الآن إلى مصر ، ذلك البلد الذي كثيراً ما أثر تأثيراً واضحاً في غيره من البلاد ، و ظلت مصر هي دائماً ، و أبداً شامخة على مر العصور .

و من مصر نكتفي بقطعتين من الفسيفساء ، ليسا على سبيل الحصر ، و إنما على سبيل المثال ، إذ أن كل مثال منهما يعبر عن البيئة المصرية الأصيلة ، و يعكس منظراً طبيعياً وافياً بحيث كان أكثر من كافياً . و قد كانت كل قطعة منهما معبرة جداً ، و كان لمكان العثور عليهما أبلغ الأثر في موضوع العمل نفسه .

فبالنسبة إلى القطعة الأولى " **فسيفساء ابي قير** " ، نجد أنها كانت من منطقة ابي قير ، تلك البقعة التي كانت تقع عند إلتقاء نهر النيل مع البحر ، و قد أثر مكانها هذا في اختيار الفنان للموضوع المُصور . فإننا نجد هذه القطع الكثيرة الصغيرة المصورة للمنظر العام الكبير ، نلاحظ أنها تمثل عناصراً مرتبطة ببعضها البعض ، و تعكس كلها في نهاية الأمر منظراً طبيعياً نيلياً .

و هذه القطعة تبرز فيها عدة نقاط هامة نستخلصها من دراستها بعناية ، نقدمها كما يلي :-

١- هيمنة اللون الأزرق المائل إلى الأخضر في هذه القطعة بشدة ، و ليس هذا بالمستغرب ، أليس هذا هو لون مياه البحر ، و منطقة ابي قير تقع عند البحر ؟

٢- عدم ظهور مباني ، أو أية عمائر في هذه القطع ، على الرغم من كثرتها . و إنما اكتفى الفنان بتصوير المخلوقات الطبيعية كالإنسان ، و الحيوان ، و الطير ، و النبات .

٣- براعة الفنان الواضحة في تنفيذ المنظر المصور ، بخاصة أدق الأشياء ، و أصغرها كالوردة مثلاً ، و أوراقها الخضراء ، و قلب الزهرة " الكاس " .

٤- فهم الفنان الواضح لطبيعة مصر ، و لما يختاره من عناصر كي يصورها ، حيث نجد أنه كان موفقاً في ذلك أشد التوفيق . فبالنسبة إلى الحيوانات ، لم نره يصور مثلاً فيلاً ، أو دُباً ، و إنما صور الحيوانات التي كانت تعيش فعلاً في مصر فألفت مصر ، و ألفتها مصر. و من هنا جاء تصويره للتمساح ، و فرس النهر ، و غيره معبراً و موفقاً في نفس الوقت . كذلك كان الحال بالنسبة إلى الطيور ، و النباتات ، كانت كلها مستوحاة من الطبيعة المصرية بحق ، فجاءت القطعة صادقة ، و تعكس واقعياً حياً .

بالنسبة إلى القطعة الثانية من مصر ، فهي كما سبقت الإشارة ، عرفت باسم " **فسيفساء تمويس** " .

و نستخلص من هذه القطعة عدة نتائج هامة منها :-

١- الجو الأسري ، و الحياة العائلية ، و هو ما نستشفه من تواجد هذه العائلة مع بعضها البعض تحت الخيمة ، مجتمعين في فرح و انسجام . و يؤكد هذا المنظر على قوة الترابط الأسري الذي كان يميز شعب مصر على مر العصور .

٢- ارتبطت العائلة بنهر النيل ، فعندما أرادوا الاجتماع مع بعضهم البعض ، لم يجدوا أفضل من ضفاف النهر الجميل ليكون رفيقهم في ذلك ، و مكان اجتماعهم .

٣- اهتمام المصريون بالولائم ، و بأطايب الطعام يظهر جلياً في هذا المشهد الذي يؤكد على حبهم للطعام و رص

الموائد بكل ما لذ و طاب ، حيث رأينا مائدة مليئة بصنوف الأطباق و ألوان الطعام المختلفة .

٤- مشهد الرقص سواءً من جانب الراقصة ، أم القزم ، يعتبر دليلاً على مكانة فن الرقص لديهم ، حيث أحضروا راقصة لتكمل بها هذه الجلسة الجميلة . و لعل ذلك دليلاً واضحاً على حب المصريين للمرح ، و اللهو ، و رغبتهم في التمتع بالحياة .

٥- منظر الخيمة ، لفت الفنان انتباهنا إليها بجمال تصميمها ، و بديع ألوانها . و منظر هذه الخيمة يذكرنا بمنظر آخر مشابه ، سبق و رأيناه في قطعة فسيفسائية من إيطاليا ، هي " فسيفساء باليسترينا " .

ففي هذه القطعة الأخيرة ، و أقصد بها " فسيفساء باليسترينا " ، و التي كانت بدورها تصور البيئة المصرية الجميلة ، شاهدنا في الجزء السفلي منها ، و الذي كان مخصصاً لتصوير الحياة في منطقة الدلتا ، منظراً جميلاً ، كان عبارة عن تكعيبة من البوص ، تجلس تحتها مجموعة من الوطنيين يمرحون ، و يلهون ، و يستمتعون بالحياة ، و بالموسيقى .

هذا المشهد الأخير كان يتميز بنوع من المرح الراقي ، و الجمال الهادىء ، و هو على عكس ما شعرنا به في مشهد الخيمة من فسيفساء تمويس ، و الذي كان يشع حركة ، و نشاطاً . و لعل السبب في ذلك ، كان بسبب الراقصة التي هزت المجموعة ، و المشهد كله برقصها ، و دلالها .

و إذا كانت التكعيبة ، أو العريشة في فسيفساء باليسترينا قد تميزت بالرقي ، و الجمال الهادىء ، فذلك لا ينفي حق منظر الخيمة في فسيفساء تمويس من كلمات الثناء ، و الإطراء .

لقد اهتم الفنان بعمل خطوط مقلمة ، و ألوان مزركشة عديدة ، و جميلة تلفت الانتباه إليها ، و تشعرنا بالجو العائلي البسيط ، حيث اجتمعت العائلة تحتها كلها ، و استندت

علـــى وســـــائد مـــــن نفـــس لـــون الخيمــــة ، ممـــا أنتــج لنـــا فـــي النهـــاية مشـــهداً بــــديعاً ، قـــريباً جـــداً مــــن الحيـــاة الواقعيــة .

و نســـتشف مـــــن ذلـك أن الاجتمــــاع فـــي العـــائلات ، و بيـــن مجمـــوعات الأصـــدقاء كـــان أمـــراً شـــائعاً ، و محبوبـــاً لـــدى المصـــريين ، يقبلـــون عليـــه كلمـــا ســـنحت لهـــم الفرصــــة ، بـــل أنهـــم كـــانوا كثيـــراً مـــا يخلقـــون الفـــرص نفســـها للتـــرويح عـــن أنفســـهم .

٦- مـــن المشـــاهد التـــي ظهـــرت فـــي " فســـيفساء تمـــويس " ، مشـــهد الأقـــزام ، و هـــم مشـــغولون بعمليـــات الصـــيد . و قـــد كـــان هـــذا المشـــهد مـــن أحـــب المشـــاهد إلـــى نفـــوس الفنـــانين فـــي تصـــويرها ، فأغـــرموا بهـــا كثيـــراً ، و قـــد ســـبق و رأيناهـــا مـــن قبـــل فـــي فســـيفساء بيرجـــي ، و غيرهـــا .

و قـــد كـــان هـــؤلاء الأقـــزام يصـــيدون أفـــراس النهـــر المنتشـــرة فـــي البيئـــة المصـــرية عنـــد نهـــر النيـــل . كـــذلك كثيـــراً مـــا صـــوروا ، و هـــم يصـــيدون النعـــام الذي كـــان يســـعى إلـــى الاختبـــاء منهـــم بيـــن أعـــواد البـــردي . و فـــي قطعـــة فســـيفساء تمـــويس ، يشـــد إنتباهنـــا منظـــر القـــزم الواعـــي لمـــا يفعلـــه ، و المنتبـــه إلـــى صـــيده حتـــى لا يهـــرب منـــه .

و إذا قـــارنا بيـــن فســـيفساء ابـــي قيـــر ، و فســـيفساء تمـــنويس ، ســـوف نـــلاحظ بســـهولة مـــدى إنســـيابية خطـــوط القطعـــة الثـــانية ، و التقـــدم الواضـــح فـــي طـــريقة تنفيـــذ الشـــخوص بهـــا ، علـــى العكـــس مـــن فســـيفساء ابـــي قيـــر التـــي تميـــزت بالخطـــوط المســـتقيمة ، و الحـــادة إلـــى حـــدٍ مـــا . و كـــل ذلـك يـــؤكد أن فســـيفساء تمـــويس كـــانت مـــن مـــرحلة زمنيـــة لاحقـــة علـــى فســـيفساء ابـــي قيـــر .

و نظـــراً للموضـــوعات البـــارزة التـــي عكســـها هـــذان المثـــالان ، فقـــد اكتفيـــت بهمـــا فقـــط كقطـــع تعكـــس المناظـــر الطبيعيـــة مـــن مصـــر ، بكـــل عناصـــرها ، و مقـــوماتها التـــي جعلـــت منهـــا موضـــوعاً محببـــاً لـــدى الفنانيـــن .

ثالثاً : بالنسبة إلى ولاية شمال إفريقيا :

تضم هذه الولاية ثلاث مناطق هي إفريقية القنصلية (تونس) ، و ليبيا ، ثم نوميديا (الجزائر) ، و كان لكل منها كيانها المستقل . و جدير بالذكر أنه كان لتوافد المستوطنين الرومان ، سواءً الجنود منهم ، أم التجار الإيطاليين ، على ولاية شمال إفريقيا ، أثره في انتشار الضياع ، و مزارع الكروم . و قد أدى ذلك بالتالي إلى انعكاس ذلك في الفن ، فرأينا الزراعة ، و بخاصة أشجار الكروم ، و التي كانت من أهم ما يميز فسيفساء شمال إفريقيا .

(١) ولاية إفريقية القنصلية : من تونس نجد مثالاً جديراً بالبحث و الدراسة ، هو عبارة عن قطعة " فسيفساء السيد يوليوس " .

هذه القطعة على الرغم من تاريخها الذي يعتبر من فترة متأخرة (حوالي ٣٨٠-٤٠٠م.) ، إلا أنها تحتفظ بعناصرها الأصلية ، و تعكس الفن الروماني من قرطاجة بصدق .

و القطعة عبارة عن سجل رسمي ، و واقعي حافل بكل التفاصيل الدقيقة عن المنازل ، و الضيعات الريفية التي كانت تتواجد في منطقة شمال إفريقيا .

و لهذه القطعة أهمية قصوى ، حيث أنها تعكس العديد من المعلومات الاقتصادية ، و منها :

* إقامة المبنى الرئيسي في وسط الضيعة ، و قد رأينا هنا المبنى يكاد يكون حصناً كبيراً مزود ببرجين ، و به كل الحجرات و الخدمات التي قد يحتاجون إليها في حياتهم .

* كانت أكواخ العمالة تنتشر حول الضيعة ، و ذلك لتكون قريبة منها ، فلا يحتاج صاحب الضيعة أن يستجلب عمالاً من مسافة بعيدة ، و لكنهم كانوا يسكنون على مقربة من مكان العمل نفسه ، مما يوفر في الوقت ، و الجهد .

* كانت الضيعة بمثابة دويلة صغيرة مستقلة بذاتها ، لها حاكماً هو صاحب الضيعة ، و موظفون هم الفلاحون ، و المستأجرون . أما دواوين العمل ، فهي الأرض الزراعية التي يرعونها ، و يزرعونها . و قد كانت الضيعة تعمل على تحقيق الاكتفاء الذاتي في الطعام ، فلا تحتاج إلى أي شيء آخر من الخارج .

* صورت منتجات الفصول الأربعة حول المبنى ، فظهر موسم جني الزيتون في فصل الشتاء ، و كان الصيف مخصصاً لرعي الأغنام ، أما فصل الربيع ، فهو فصل الزهور ، و السورود .

و أخيراً فصل الخريف و كان يتميز بالكروم .

و من هنا تعرفنا على زراعات و أنشطة العام كله .

و إذا كانت الكاتبة بلانشيت*[1] قد رأت أن هذا النوع من الفسيفساء الذي يصور الحياة اليومية ، هو دليل على العصر الانحطاط - حيث أن الرقي في نظرها هو تصوير الأساطير - فأنا في رأيي أن هذا النوع من الأمثلة ، يُعد كسباً كبيراً ، لأنه لولاه ما تعرفنا على الكثير من أوجه الحياة و أنشطتها في هذه المناطق ، و لدى تلك الشعوب .

و هناك نقطة أود الإشارة إليها في هذه القطعة ، و هي أن منظر الأكواخ الخاصة بإقامة العاملين ، و المستأجرين تختلف تماماً عن منظر منازل الفلاحين ، و الشونة التي سبق و رأيناها في قطعة فسيفساء باليسترينا الشهيرة .

و لعل ذلك سببه هو اختلاف الشعوب و الأوطان نفسها ، فما كان شائعاً في مصر يختلف كثيراً عما كان في ولاية إفريقية القنصلية .

---

*١- Blanchet , Adrien ., op.cit. , p. 83 .

المثال الثاني من إفريقية القنصلية ، هو " فسيفساء طبرقة "، و هي باختصار تعتبر دليلاً آخر على نظرية أن الضيعة كانت تعتبر بمثابة دويلة مستقلة بذاتها ، و تعمل على تحقيق الاكتفاء الذاتي في كل شيء .

و فسيفساء طبرقة بقطعها المختلفة نجدها تعكس منظر المنازل الريفية . و إذا قارننا احدى قطعها " مسكن احد كبار المزارعين " بقطعة فسيفساء السيد يوليوس ، فسوف نجد أن وجود المنزل وسط الضيعة يتكرر مرة أخرى ، و حولها الحدائق و الأشجار .

* و نلاحظ أن هذه الدار الأخيرة كانت تتسم بالجمال أكثر من دار يوليوس ، و مع ذلك فهي تتفق معها في كون الاثنين يمثلا حصناً حصيناً .

* عند مقارنة أشجار الزيتون هنا مع شكلها في ضيعة يوليوس ، نجد أنه في ضيعة يوليوس ، ظهرت بينما الغلامين يقوما بخض الشجر لجني المحصول ، أما في فسيفساء طبرقة ، فظهرت الشجرة وارفة الأغصان ، و محملة بالثمار الوفيرة مما يبشر بمحصول وفير .

* و يبدو أن كلاً من محصول الكروم ، و الزيتون كانا مرتبطين ببعضهما البعض حتى أننا نراهما بعد ذلك في فسيفساء غازلة الصوف ، من مجموعة طبرقة أيضاً .

* جدير بالذكر أنه بعد دراسة كلٍ من فسيفساء يوليوس ، و فسيفساء طبرقة نلاحظ أن المنازل في ولاية إفريقيا القنصلية قد تميزت بالأبراج ، مما يدل على أنها كانت سمة ميزت العمارة لديهم .

* لم يقتصر اهتمام الفنان في فسيفساء طبرقة بتصوير زراعتي الزيتون ، و الكروم ، بل عني أيضاً بما ارتبط بهاتين الزراعتين من خدمات مثل مباني الجرن ، و المخزن ،

الغرف التي كانت تستخدم في عمليات عصر الزيتون
لاستخراج زيته ، أو عمليات عصر الكروم للحصول على نبيذه .
هكذا كانت الضيعة تمثل مصنعاً و مزرعة في نفس
وقت ، و كل ذلك يؤكد على أهمية الكروم و الزيتون في
حياتهم .
من هذه الأمثلة السالفة الذكر ، نلخص ما استخلصناه منها
كما يلي :-

١- أهمية زراعة الزيتون ، و زيته .
٢- أهمية زراعة الكروم ، و نبيذها .
٣- انتشار تربية الدجاج .
٤- الاهتمام بتربية الماشية ، و الأغنام .

نصل الآن إلى نوع آخر من تصوير الطبيعة من خلال
فسيفساء إفريقية القنصلية ، و هي التي تصور عمليات الصيد
المختلفة . فمن دُجة ، هناك أربعة قطع تصور كلٍ منها
نوعاً من أنواع الصيد البحري ، و يدلل ذلك على أهمية هذه
الحرفة بالنسبة لهم ، و أنه كان لها شأناً كبيراً في حياتهم .

و جدير بالذكر ، أنه إذا حاولنا عقد مقارنة بين
قطعة فسيفساء دُجة " صائد الحربة " ، و قطعة " فسيفساء
السمك " من المنزل رقم (٨) بإيطاليا ، من حيث شكل
الإخطبوط في كلٍ منهما ، فإننا نجد أنه في فسيفساء
دُجة ، كان الإخطبوط فريسةً وقعت في براثن حربة
الصياد الماهر ، و بالتالي ظهر الإخطبوط لا حول له و لا
قوة و قد امتدت أرجله حوله في سكون ، و دُعة .
أما بالنسبة إلى القطعة الأخرى " فسيفساء السمك " ،
فقد ظهر فيها الإخطبوط كالبطل المغوار ، و كان هو
الصياد الذي نجح في إيقاع الجرادة ، الفريسة المسكينة ،

بين براثنه ، و تنسفت أرجله بإحكام حول ضحيته ، بما لا يدع لها مجالاً للفرار ، أو الهرب .

و على الرغم من أن قطعة دُجة ترجع إلى مرحلة لاحقة عن فسيفساء السمك ، إلا أن قطعة إيطاليا نفذت بدقة ، تشعرنا بمدى تقدم الفنان الروماني في تنفيذ شكل الإخطبوط ، و خبرته بأدق تفاصيله . و مع ذلك فلا نستطيع أن نظلم فنان دُجة ، أو نتهمه بالجهل ، أو التقصير ، و لكن قد يكون السبب في ذلك أن الإخطبوط عند فنان دُجة كان فريسة ، و ليس صياداً ، فلم يوليه العناية الكافية .

نقطة أخرى لفتت انتباهنا في قطع فسيفساء دُجة المختلفة ؛ و هي طريقة تصوير الفنان لمنظر مياه البحر . لقد ظهرت المياه في شكل خطوط زجزاجية بدائية تأخذ هذا الشكل : vvvvvvvvvvvvvvv . و على الرغم من أن هذه القطع لا ترجع إلى فترات أولية ، و لكن نجد الفنان يصورها هكذا . فإذا قارننا منظرها هذا مع منظر المياه في كلٍ من فسيفساء باليسترينا ، أو قطعة " رعي الماعز " من فيلا هدريان بتيفولي ، فسوف تكون الغلبة في صالح قطعتي إيطاليا ضد هذه القطع الأربع من دُجة، و التي تتميز بغرابة الشكل .

الافتقار إلى الواقعية ، هي نقطة أخرى تسترعي انتباهنا في هذه القطع . فمثلا نجد الصياد بالسنارة يجلس على صخرة ليصيد السمك ، و حوله السمك ، و المياه في شكل بعيد عن الواقعية .

و مع ذلك فتظل لهذه القطع أهميتها في تعريفنا بأنواع الصيد البحري المختلفة آن ذاك .

و استكمالاً للنماذج الفسيفسائية التي تعكس البيئة البحرية أيضاً ، نجد نموذجاً آخر مختلف بعض الشيء ، هو فسيفساء التبروز ، أو ألثيوروس (المُدينة) .

هذه القطعة الأخيرة نتوقف عندها قليلاً لعقد مقارنة بينها ، و بين فسيفساء باليسترينا في منظر السفن المصورة في الاثنين .
لقد قدمت لنا فسيفساء التبروز عدداً كبيراً من السفن ، لم نره من قبل في قطعة اللهم إلا حوالي سبع ، أو ثماني سفينة ظهروا في فسيفساء باليسترينا .
و الملاحظ أن القطعتين كانتا تصوران سفناً حربية ، و أخرى تجارية ، و كذلك قوارب الصيد . ففي فسيفساء باليسترينا شاهدنا سفينة حربية كانت تقل الجنود ، و أخرى كان بها مقصورة ، مما يدل على أنها كانت مخصصة للتنزه في نهر النيل لفترات طويلة . هذا بالإضافة إلى القوارب الصغيرة التي كانت تختص بالصيد النهري .
أما بالنسبة إلى فسيفساء التبروز ، فقد قدمت أنواعاً شتى سواءً كانت سفناً نهرية ، أم بحرية ، في حين أن قطعة باليسترينا كانت تقتصر على السفن النهرية فقط .

قطعة أخرى جديرة بالاهتمام أيضاً ، هي **فسيفساء أوذنة .**
تتفق هذه القطعة في عدة نقاط مع فسيفساء السيد يوليوس ، و بيانها كما يلي :-

١- تنقسم كل قطعة منهما إلى صفوف أفقية زاخرة بالمناظر المختلفة . و لم يراعِ الفنان فيهما تحقيق المنظور ، و إظهار ما بالخلفية أصغر مما هو متواجد في مقدمة العمل . فظهرت كل العناصر المصورة بحجم واحد .

٢- تصوير أصحاب الضياع و هم مشغولون بعمليات الصيد و الفروسية و ركوب الخيل ، و كأنهم يقضون حياتهم في اللهو ، و الصيد ، و ركوب الخيل .

٣- تصور كل قطعة منهما جوانباً مختلفة من جوانب حياة الضياع بأنشطتها المتنوعة ، و المتعددة .

كانت هذه دراسة لغالبية قطع الفسيفساء المختارة من إفريقية القنصلية (تونس) و التي نستشف منها حقيقة واضحة ، و هي أن هذه المنطقة ، و هذا البلد كانت له شخصية بارزة و مستقلة بذاته تتضح في كل جزء من أمثلته السالفة التقديم . و باختصار فقد كانت كل قطعة تنحصر بين المناظر الريفية ، و المشاهد البحرية .

(٢) ولاية ليبيا : اقتصرت الأمثلة التي قدمتها من ليبيا على منطقة تريبوليتانيا ، الواقعة في شمال غرب ليبيا .
و جدير بالذكر أن ليبيا تشابهت كثيراً في تاريخها السياسي و ظروفها الاقتصادية مع ولاية إفريقية القنصلية ، و قد ظهر هذا التشابه - إلى حدٍ ما - في الفن أيضاً .

القطعة الأولى هي " **فسيفساء الفصول** " . و لهذه القطعة في نظري أهمية عظمى حيث أنها تعتبر خير دليل على انعكاس الطبيعة النيلية المصرية في فسيفساء شمال إفريقيا أيضاً ، و ليس في إيطاليا فقط ، بالإضافة إلى مصر بطبيعة الحال .
و من دراسة هذه القطعة ، نستشف منها ما يلي :-
١ - انعكاس البيئة المصرية ، و هذا الانعكاس هنا يدل على أن تصوير البيئة المصرية في الفنون المختلفة ، لم يعد مجرد عشقاً لها ، و لعناصرها الجميلة ، بل امتد الأمر ليصبح تصويرها موضة منتشرة يتسابق الفنانون عليها ليثبتوا بها براعتهم ، و ليؤكدوا على أنهم يواكبون العصر .
و من ناحية أخرى ، فيؤكد هذا الاتجاه أيضاً على رغبة أثرياء ليبيا ، في تقليد أثرياء إيطاليا و بالتالي تزيين حوائطهم ، و أرضياتهم بنفس المناظر التي لاقت رواجاً ، و انتشاراً لدى علية القوم بإيطاليا (كأصحاب منزل فاون مثلاً) .
و من العناصر التي استخدموها للتدليل على البيئة المصرية :

* ظهور نبات ورد النيل .

* ظهور الأقزام وسط النيل ، أو بين أحراش المستنقعات .

* ظهور الأوز الذي كثيراً ما صور في الفن المصري في نهر النيل.

٢- ظهور البيئة البحرية ، و قد ظهرت بألوان غاية في الروعة . فإذا قارنناها بفسيفساء السمك من منزل (٨) بيومبيي ، فسوف تكون الغلبة لفسيفساء زليتن هذه .

و قد تجلت براعة الفنان هنا في عدة نقاط هي :-

* الدقة و البراعة في انتقاء الألوان ، هذا بالإضافة إلى طريقته نفسها ، بخاصة لتشكيل جسم الأسماك .

* طريقة تنفيذ الفنان للأسماك ظهرت بشكل متقدم كثيراً عن فنان إيطاليا الذي صور فسيفساء السمك من منزل رقم (٨) بيومبيي .

* ظهرت في هذه القطعة أنواعاً مختلفة من الأسماك تختلف عن تلك التي شاهدناها في فسيفساء السمك من منزل فاون ، أو منزل (٨) . و لعل السبب في ذلك هو أن لكل شعب ميوله الخاصة و ذوقه الذي يجعله يميل إلى أنواع معينة من الأسماك دون غيرها .

٣- البيئة الريفية ظهرت هنا بشكل مختلف ، حيث نجد الفنان و قد صور فقط حيوانات و طيور المزرعة ، و كذلك بعض الفاكهة التي تناثرت في المنظر دلالة على المحاصيل التي كانت تزرع ، و لم يتبع الفنان الطريقة المعتادة ، آلا و هي ظهور أعمال الزراعة نفسها من جمع و حصاد و فلاحة ، ...

و بصفة عامة ، حاول فنان هذه القطعة أن يثبت جدارته بشتى الطرق؛ و من هنا لجأ إلى حشد الفسيفساء بمختلف المناظر الطبيعية المختلفة سواءً البحرية ، أم الزراعية ، أم تلك المستوحاة من البيئة النيلية المصرية حتى تخرج القطعة نموذجية .

أختـــرت بعـــد ذلـك مـــن نفـــس دار بـــولك أميــرا بزليتـــن بليبيـــا ، ثـــلاثة أمثـــلة أخـــرى يختـــلف كـــل مثـــال فيهـــا عـــن الآخـــر ، و إن كـــانوا يتفقـــون جميعـــاً فـــي أنهـــم يعكســـون مناظـــراً طبيعيـــة تتعلـــق بحيـــاة الضـــياع الكبيـــرة .

القطعـــة الأولـــى منهـــم هـــي " فســـيفساء دراس الغـــلال " و تختـــص بتصـــوير عمليـــة زراعيـــة لـــم نـــرها مـــن قبـــل فـــي الأمثلـــة الفســـيفسائية الســـالفة التقـــديم ؛ إنهـــا عمليـــة درس الغـــلال .

فقـــد ســـبق و رأينـــا ســـنابلاً مـــن القمـــح فـــي بعـــض النمـــاذج ، و كـــانت تـــرمز لشـــيء مـــا ، و لكـــن هنـــا لأول مـــرة نتعـــرف فعـــلاً علـــى طـــريقة الفلاحيـــن آن ذاك لدرس الغـــلال .

و نظـــراً لأن مـــا نـــراه هـــو عمليـــة الدريـــس ، و ليـــس زراعـــة القمـــح ، فإننـــا نســـتشف مـــن ذلـك أن الفصـــل المصـــور هنـــا هـــو فصـــل الصـــيف ، فالمعـــروف أن منطقـــة شـــمال إفريقيـــا كـــانت تـــزرع القمـــح شـــتاءً ، و تحصـــده صـــيفاً .

و تعتبـــر هـــذه العمليـــة هـــي الجـــوهر الاقتصـــادي المصـــور هنـــا ؛ فهـــي توضـــح لنـــا الطـــريقة الخاصـــة بـــدرس الغـــلال ، و التـــي كـــانت متبعـــة فـــي تـــلك الحقبـــة الزمنيـــة مـــن منطقـــة شـــمال إفريقيـــا .

و جـــدير بالذكـــر أيضـــاً أن تـــلك الســـيدة التـــي ظهـــرت فـــي هـــذه القطعـــة كـــانت هـــي أيضـــاً تعـــد موضـــوعاً شـــيقاً ، و مجـــالاً واســـعاً للبحـــث و الدراســـة .

القطعـــة الثـــانية هـــي " فســـيفساء معمـــل الألـــبان " . و تعكـــس هـــذه القطعـــة منظـــراً طبيعيـــاً صـــادقاً امتـــد بنفـــس الطـــريقة عبـــر العصـــور المختلفـــة حتـــى فـــي عصـــرنا الحـــديث ؛ إنـــه منظـــر راعـــي المـــاعز ، و هـــو جـــالس لحلبهـــا .

و لهـــذه القطعـــة أهميـــة عظيمـــة ، إذ أنهـــا تعكـــس أيضـــاً معمـــلاً لصـــناعة الألـــبان ، فمـــن ناحيـــة توضـــح أهميـــة اللبـــن

نفسه بالنسبة إلى سكان هذه البلد ، و من ناحية أخرى توضح مدى تقدمهم في صناعة الألبان .
و تشعرنا القطعة بمدى حرص الفنان على تصوير الحياة التي كانت تحيط به بصدق ، و واقعية غير مبالغ فيها .
لقد صور الفنان جانباً من الحياة الريفية لم نره في قطع فسيفساء إيطاليا مثلاً ، و من هنا جاءت أهمية هذا العمل ، و الذي وضح لنا أيضاً خطوات هذه الصناعة منذ البداية مع رعي الماعز نفسها ، ثم حلبها ، ثم حفظ اللبن ، و غير ذلك ، ...
و إذا كانت الأعمال المصورة للفيلات ، و المنازل لها أهميتها في كونها تعرفنا على الطرز المعمارية الخاصة بالفترات المختلفة ، فهذا المثال لا يقل عنهم سواءً في أهمية الموضوع المختار ، أم الجودة التي نفذ بها .

القطعة الثالثة هي " **فسيفساء العمل الزراعي** " ، فلأول مرة من خلال النماذج الفسيفسائية المختلفة ، نرى نسوة يعملن بالزراعة بأيديهن ، و لم يقتصر الأمر على مجرد الظهور في القطعة ، كلا بل نراهن و هن يشاركن فعلاً بالعمل الشاق في تسوية الأرض و تمهيدها . و من هنا جاءت هذه القطعة لتؤكد الدور المهم ، و البارز الذي تلعبه المرأة نصف المجتمع عبر العصور ، إذ أنها منذ القدم و هي لا تتوانَ عن مد يد العون ، و الشغل بجد .

و جدير بالذكر أن المرأة التي ظهرت في هذه القطعة ، و كانت تشرف على سير العمل تختلف عن تلك السيدة الأنيقة المدللة التي رأيناها في فسيفساء دراس الغلال ، و بهرتنا بسطوتها ، و أناقتها ، و جمال جلستها التي تجمع بين الجبروت و الدلال في نفس الوقت .

و أخيراً . نلزم القول أن قطع ليبيا هذه كانت تعتبر بحق سجلاً مدوناً بالصور ، عن كافة الأعمال الزراعية ، بكل جوانبها المختلفة ، و كأننا أمام شريط تسجيلي يصور الواقع دون زيف ، أو مبالغة حتى يظل بعد ذلك للأجيال اللاحقة تدرسه ، و تستوعب منه الدروس الخاصة بالأعمال ، و الأشغال في الضياع الكبيرة من ليبيا .

(٣) ولاية نوميديا : أخترت من هذه الولاية مثالين فقط مختلفين عن بعضهما البعض ؛ الأولى تختص بتصوير الأعمال الزراعية ، و الثانية تصور البيئة البحرية بكل عناصرها البديعة . و نظراً لاختلاف الموضوع ، فقد اكتفيت بهما فقط من نوميديا .

القطعة الأولى هي " فسيفساء شرشال " و تعتبر هذه القطعة بمثابة لوحة تعليمية ، أو إرشادية عن الزراعة .
لقد عكست القطعة صوراً من الأنشطة الزراعية مثل عملية حرث الأرض ، ثم بذر البذور . و كذلك عملية رعاية أشجار الكروم ، ثم قطف العنب .
و في رأيي أن هذه القطعة بالذات تختلف عن غيرها من القطع الفسيفسائية الأخرى و التي كانت تصور أيضاً أعمالاً زراعية . و السبب في اعتقادي هذا أننا نشعر هنا و كأننا أمام لوحة تعليمية أكثر منها عملاً فنياً يستحق المشاهدة و الثناء . إننا أمامها لنستطيع أن نتخيل المعلم واقفاً في الفصل يشرح على هذه اللوحة مراحل النشاط الزراعي المتنوعة من حرث للأرض ، ثم بذر البذور ، لينتقل المعلم بعد ذلك إلى طرق رعاية أشجار الكروم ، و بعد ذلك قطف الثمار عندما يكتمل نضجها ، و كل ذلك و المعلم مستعيناً بعصاه لتساعده في عملية الشرح .

نقصة أخرى أود الإشارة إليها . و هي أن عملية حرث الأرض هذه كانت تسبق بطبيعة الحال قطعة " فسيفساء درس الغلال " من زليتن . و كأن الفنانين قد أخذوا على عاتقهم مهمة تصوير مختلف الأنشطة الزراعية لتكون دليلاً على اعتماد بلادهم على هذا النشاط الاقتصادي في المقام الأول ، و من ناحية أخرى ليؤكدوا على مدى تقدمهم في هذا المجال .
و كانت هذه القطعة الأخيرة من شرشال توضح أيضاً مدى فهم الفنانين أنفسهم لما يصوروه ففي احد أجزاء القطعة ، رأينا الزراعة المزدوجة بمعنى زراعة الأرض الواحدة بنوعين مختلفين من المحاصيل ، هذا بالإضافة إلى طريقة الفسيفسائي في توزيع أشجار الكروم على مسافات مناسبة .
و هكذا كانت هذه القطعة جديرة بكل تقدير و عناية و لاستحقت أن تدرس إلى طالبي علم الزراعة .

القطعة الثانية التي اخترتها من نوميديا (الجزائر) هي قطعة " **فسيفساء نبتون و أمفيتريتي** " .
و يهمني في هذه القطعة قبل كل شيء أن أشير إلى أنه ، إذا كان الرومان قد أغرموا بالأساطير الإغريقية منذ البداية و كثيراً ما صوروها في أعمالهم الفنية المختلفة ، و اعتبروها دليل تقدمهم ، فإن هذا الفنان من نوميديا كان لا يقل ذوقاً و براعة عن الفنانين الرومان الكبار .
فها هو الفنان هنا من نوميديا يقدم لنا أسطورة نبتون و أمفيتريتي في موكب انتصاهم و كأنهم في موكب عرسٍ رائع . و قد أخرج الفنان المشهد بطريقة تمزج بين الجمال و الدقة .
و مما هو لافت للنظر أيضاً منظر القوارين الصغيرين في هذه الفسيفساء . فإذا حاولنا مقارنتهما بمنظر السفن الكبيرة التي ظهرت في " فسيفساء السفن " من أوستيا نجد أن الفنان هنا يصور قوارباً صغيرة لصيد ذات شراع ، و لا تشبه

أبــــداً منظـــر ســـفن أوســـتيا الكبيـــرة التـــي أعـــدت لتمخـــر عبـــاب البحـــار . و فـــي رأيـــي أن هـــذه القـــوارب الصـــغيرة التـــي ظهـــرت هنـــا لا تتناســب مــع حجــم و مكانـــة الإلـــه نبتـــون إلـــه البحـــار العظيـــم . و لكـــن مـــن ناحيـــة أخـــرى قـــد يكـــون الفنـــان قـــد صـــورهما هكـــذا حتـــى لا يكـــون كبـــر حجمهمـــا ســـبباً فـــي أن يطغيـــا علـــى الإلـــه نفســـه و يشـــدا الانتبـــاه عـــن مـــوكبه . .

و أخيـــراً كـــانت هـــذه القطعـــة تتميـــز بالحيـــوية و الجمـــال اللذان يظهـــران فـــي كـــل عنصـــر مـــن عناصـــرها المختلفـــة .

و فـــي نهايـــة القـــول ، فـــإن الـــدارس لصـــور الفسيفســـاء العـــديدة التـــي تـــزين دور الطبقـــة العليـــا فـــي منطقـــة شـــمال إفريقيـــة ككـــل ، ســـواء فـــي المـــدن ، أم فـــي القـــرى ، فنجـــد أنـــه فـــي القـــرن الأول ، و القـــرون التـــالية تـــاق أصـــحاب هـــذه المنـــازل إلـــى أن يصـــوروا دقـــائق حيـــاتهم علـــى أرضـــية غـــرف الطعـــام و حجـــرات الاســـتقبال .

و تخـــتلف هـــذه الصـــور و الأعمـــال عـــن تـــلك التـــي نجـــدها فـــي ولايـــات أوربـــا مثـــلاً . فليـــس فـــي إفـــريقية صـــوراً مـــن الفسيفســـاء صـــنعت علـــى أرضـــيات الحجـــرات ، أو الحمـــامات تمثـــل صـــاحب الـــدار الـــذي يعمـــل كتـــاجر أو صـــاحب مصـــنع ، بـــل كلهـــا ترينـــا مناظـــراً مـــن حيـــاة الريـــف : مثـــل درس الغـــلال فـــي أويـــا *Tripoli* ، و جمـــع الزيتـــون و حـــرث الأرض فـــي أوذنـــة *Oudna* ، و تـــربية الأغنـــام و الدواجـــن ، و زرع الكـــروم فـــي شـــرشال ، و حقـــول الغـــلال ، و الدجـــاج ، و الغنـــم و الكروم ، و الزيتـــون فـــي قـــرطاجة .

و مـــالك الأرض نفســـه لـــم يكـــن يصـــور منهمكـــاً فـــي إدارة ضـــيعته ، و إنمـــا كنـــا نـــراه مشـــغولاً بصـــيد الأرانـــب و الغـــزلان فـــي غاباتـــه و مـــراعيه . أمـــا الأرض فيفلحهـــا إمـــا المســـتأجرون و إمـــا عبيـــد مـــن الزنـــوج ، و أحيـــاناً الفلاحـــون مـــن رقيقـــي الحـــال . *[١]

---

*١- رستوفتزف ، المرجع السابق ، جـ. ١ ، ص. ٣٩٩-٤٠٠

رابعاً : بالنسبة إلى ولايات أوروبا الغربية :

نصل الآن إلى آخر جزء ، و هو الذي نعرض فيه نماذجاً من منطقة غرب أوروبا .

القطعة الأولى هي " فسيفساء فيينا " و هي تعتبر عملاً هاماً نظراً لكم المعلومات الذي تقدمه ، و ذلك على الرغم من صغر المربعات الخاصة بها ، و سوء حالة بعض أجزائها ، مما صعب من عملية دراستها بصورة مستفيضة ، و وافية أكثر .

إن هذه القطعة تعرض أنواعاً من النشاط الزراعي الذي كان سائداً هناك ، و من هنا تبرز أهميتها ، كذلك تعرفنا على الكثير من مشاهد الصناعة القائمة على أكتاف النشاط الزراعي .

و بصفة عامة ، نستخلص من هذه الفسيفساء النتائج التالية :-

* عرف سكان المنطقة عمليات قطع الأشجار ، للاستفادة منها في صنع السلال و جدلها . و هذا معناه أنهم حاولوا استغلال ما حولهم من عناصر الطبيعة المختلفة كي يصبح في خدمتهم .

* عرفت بلاد الغال زراعة الفول منذ هذه الفترة المبكرة ، كذلك الفاصوليا ، أو اللوبيا . و قد ظهرت هنا لأول مرة ، حيث لم نرها من قبل في غيرها من المناطق الأخرى السالفة العرض .

* حمل السباخ إلى أشجار الكروم ، يعد أبرز دليل على استخدامه في تسميد الأرض ، و ذلك يوضح معرفتهم بأهميته في عملية زيادة خصوبتها ، فيمد الأشجار بالعناصر الغذائية اللازمة لها ، و ذلك عن طريق وضعه في الأرض و تقليبه في التربة تحت الأشجار .

* و من النتائج التي نستخلصها أيضاً ، عناية الفنان بتصوير العديد من مناظر الحياة اليومية ، بالإضافة إلى ظهور الأساطير و بعض الآلهة .

و جدير بالذكر أن هذه القطعة من فيينا تشبه كثيراً قطعة " فسيفساء شرشال " نظراً للمناظر التعليمية الزراعية .

القطعة الثانية هي " فسيفساء أورفيوس " من منطقتين ، الأولى من فود بسويسرا ، و الثانية من جزيرة صقلية .
و القطعتان بصفة عامة ، نلاحظ عليهما الآتي-

* هيمنة الأساطير بصورة واضحة متمثلة في تصوير أسطورة أورفيوس نفسه بعناصرها المختلفة .

* كان المنظر الطبيعي هنا المحيط بالبطل أورفيوس يبدو عليه الجمود ، حيث رصت الحيوانات حوله بطريقة ساكنة لا حركة فيها . و لعل الفنان قد قصد من ذلك أن يوضح أنها بفعل سحر الغناء تجمدت في أماكنها لتنصت باهتمام .

* مثال صقلية يتميز بالتأثيرات الشرقية المتمثلة في الخوذة الفريجية التي يرتديها البطل على رأسه .

و إذا قارننا هذا المثال مع قطعة " فسيفساء القنطور "، من تيفولي ، هالنا الفرق الشاسع بينهما ، ليس فقط من حيث التكنيك و الجودة ، و إنما أيضاً من حيث اختيار الموضوع ، الذي نجح فنان تيفولي في أن يسبغ عليه من روحه ، و فنه حتى خرج بهذه الصورة الرائعة .

و هكذا نستشف من فسيفساء منطقة غرب أوروبا (الأمثلة التي عرضتها) هيمنة الأساطير بشكل واضح ، و إن كان ذلك لا يمنع من ظهور الطبيعة و الحياة الزراعية ، و مشاهد الحياة اليومية أيضاً في فسيفساء فيينا .

و أخيراً بعد هذه المقارنات لبعض الأمثلة الفسيفسائية ، و التي شعرت بمدى أهميتها من خلال الموضوع المصور ، أو بسبب مكان العثور عليها ، أو طريقة تنفيذ الفنان لها ، تبرز لنا أهمية موضوع البحث و الدراسة .

خاتمــة



نختتم الموضوع بعبارت قليلة تعكس لنا كيف أن الطبيعة ، تلك الكلمة البسيطة تفرد لها الأوراق ، و الصفحات لتصفها في بعض صورها و حالاتها ، فلا تكفي المئات منها .

إن الطبيعة هي كل شيء حولنا منذ القدم و حتى الآن .
و قد عرف الفنان منذ هذه العصور القديمة قيمتها ، و من هنا أغرم بها ، و أبدع في تصويرها ، كلٍ حسب البيئة التي يعيش فيها ، و كلٍ حسب هواه .

فإذا لخصنا الآن ما توصلنا إليه بعد هذه الدراسة للأمثلة الفسيفسائية المختارة ، يجدر القول :-

١- فسيفساء إيطاليا :

بالنسبة إلى فسيفساء إيطاليا ، فقد قدمت منها عدداً لا بأس به ؛ استطعت عن طريق دراسته ، و تحليله أن أرى أن الفسيفساء المصورة للطبيعة به كانت تنحصر في تصوير البيئة المصرية ، بغموضها ، و سحر حيواناتها الغريبة ، ثم البيئة البحرية ، بعالم كبير و ضخم هو عالم الأسماك و البحار .
و أخيراً البيئة الجبلية ، و التي تعتبر مجالاً ملائماً للرعاة ، و لرعي الأغنام و ذلك مع وجود بعض الأساطير التي تضفي جواً خيالياً ساحراً .

٢- فسيفساء مصر :

تتلخص النماذج الفسيفسائية بمصر في كلمة واحدة هي " النيل " ذلك النهر العظيمالجبار ، الذي صوره الفنانون ، بمياهه ، و ضفافه ، و مخلوقاته ، و حياته .

هـــذا النهـــر الـذي يثــــور ، فيكـــون الفيضـــان ذلـك الحـــدث الجـــليل ، آتيـــاً بالخيــــر ، و النمـــاء ، و أحيـــاناً أخـــرى يهـــدأ ، فتمتـــلئ صـــفحته بقـــوارب النـــزهة و الصـــيد و المـــرح .

و علـــى ضـــفافه ، انتشـــرت الحيـــاة ، و نشـــأت الحضـــارة العظيمـــة .

٣- فســـيفساء شـــمال إفريقيـــا :

انحصـــرت أمثلتـــها فـــي تصـــوير الضـــياع الكبيـــرة ، بأنشـــطتها الزراعيـــة المتنوعـــة ، و جـــوانب حيـــاتها المختلفـــة . هـــذا بالإضـــافة إلـــى ظهـــور البيئـــة البحـــرية أيضـــاً ، و مـــا يرتبـــط بهـــا مـــن مناظـــر الصـــيد ، و الســـفن . و قـــد رأينـــا كـــل ذلك تقـــريباً فـــي الأمـــاكن الثـــلاثة ، و أقصـــد بهـــا إفريقيـــة القنصـــلية ، و ليبيـــا ، ثـــم نوميـــديا . و كـــانت أمثلـــة إفريقيـــة القنصـــلية مـــن أجمـــل الأمثلـــة و أكثرهـــا عـــدداً ، و تنـــوعاً فـــي المـــوضوع . و مـــع ذلـك فقـــد جـــاءت نمـــاذج ليبيـــا ، و نوميـــديا معبـــرة و بـــديعة .

٤- فســـيفساء منطقـــة غـــرب أوروبـــا :

نســـتطيع القـــول بأنهـــا علـــى الرغـــم مـــن قلـــة أمثلتهـــا ، فقـــد جمعـــت بيـــن تصـــوير الحيـــاة الريفيـــة بمختلـــف أنشـــطتها مـــن حـــرث ، و بـــذر ، و زراعـــة ، و حصـــاد ، و بيـــن هيمنـــة الأســـاطير المتمثلـــة فـــي الآلهـــة الحـــامية للزراعـــة .

و قـــد لـــزم أن أنـــوه إلـــى أن هـــذه النتـــائج التـــي توصـــلت إليهـــا كـــانت بنـــاءً علـــى دراســـتي و تحليلـــي للأمثلـــة المختـــارة فـــي هـــذا البحـــث ، و ليـــس هـــذا معنـــاه حصـــراً لجميـــع القطـــع مـــن مختلـــف الأماكـــن ، و الله أعلم .

و أخيــــراً بعـــــد هـــــذا الكـــــم المختـــــلف مــــن أمثلـــــة المناظـــــر الطبيعيـــــة ، لعلنـــــا نســـتطيع الآن أن نـــــردد احـــــدى أشـــعار ثيوكـــــريت فـــــي قصـــــيدة مــــن قصـــــائده*[1] عنـــــدما قـــال :

" هلمـــــي ربـــــات الشـــعر ، هلـــم توقفـــن
عـــن انشـــــاد الأغنيـــــة الرعـــــوية " *[2].

و أدعـــــو الله أن أكـــــون قـــــد وفقـــــت فـــــي تقـــــديم هـــــذه الدراســـــة علـــــى المســـــتوى اللائـــــق ، و أن أقـــــدم عمـــــلاً يشـــــعرنا بنعمتـــــه علينـــــا فـــــي خـــــلق روائـــــع الطبيعـــــة مـــــن حـــــولنا .

---

*١- Theocritus, Eidyllion, : Thyrsis, II, 29-56.

راجع أيضاً : حمدي إبراهيم ، المرجع السابق ، ص. ١٥٣ .

*٢- يقول ثيوكريت :

ληγετε βουκολικας , Μυσαι ,ητε ληγετ' αοιδας


Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ملحق القوائم :-

(١) قائمة باختصارات بعض المراجع

* جورج بوزنز و آخرون ، معجم الحضارة المصرية القديمة ، ترجمة أمين سلامة ، (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢) .

= جورج بوزنز و آخرون ، ص ...

* Henig , Martin . " A Handbook of Roman Art " , (Phaidon , 1983) .
= Henig , Martin , Roman Art . , p....

* Merriam-Webster's Incorporated , " Merriam-Webster's Geographical Dictionary ", (U.S.A. , 1997) .
= Merriam-Webster's Geographical Dictionary , p....

* Richter , Gisela , " A Handbook of Greek Art " , (Phaidon , 1987) .
= Richter , Gisela , Greek Art , p....

* The Macmillan Family Encyclopedia , (Cambridge , 1987) .
= The Macmillan Fam. Encycl. , p...

* The Oxford Classical Dictionary , (Oxford , 1996) .
= The Oxford Classical Dictionary , p....

* Wheeler , Mortimer , " Roman Art & Architecture " , (London , 1964 , rep. 1991) .
= Wheeler , Mortimer , Rom.Art & Arch. , p....

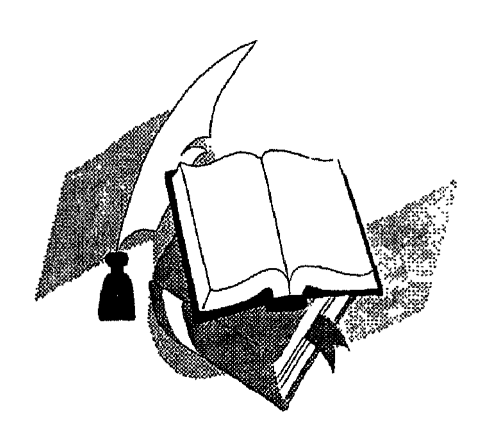
(٢) قـــائمة المصـــادر و المـــراجع :

(١) قـــائمة المصـــادر الأدبيـــة

(٢) قائمـة الموسـوعات و القـواميس الأجنبيـة .

(٣) قـــائمة المراجـــع الأجنبيـــة.

(٤) قـــائمة المراجـــع العربيـــة.



(١) قائمـة المصـادر الأدبيـة:

1 - Caesar , " *De bellum Alexandrinum* " , (Loeb Classical Library , 1964) III.

2 - Diodorus , " *Bibliothek* ", ...

3 - Euripide , " *Alcestis*." .

4 - Homere,"*L'Odyssee* ",traduit par Victor Berard ,(Librairie Armand Colin , 1972)

5 - Pausanias , " *Description of Greece* " , translated by Jones .W.S. , (Loeb Classical Library , London , 1931) .

6 - Pliny , " *Natural History* " , (Loeb Classical Library , London , 1940) .

7 - Strabo , " *Geographica* ", (Loeb Classical Library , London , 1949) .

8 - Theocritus , " *Eidyllion* , Thyrsis II" , ...

9 - Vitruvius , " *De Architectura* ", (Loeb Classical Library , London , 1933) .

10 - Vergil , "*Georgica* ", ...

(٢) قائمة الموسوعات و القواميس الأجنبية:

1 - Bray , Warwick ., & Trump , David ., " *The Penguin Dictionary of Archaeology*", (Great Britain , 1984).

2 - Eastwick , R.W. Egerton , " *The Oracle Encyclopedia* " , (London , 1895) .

3 - Guy et Rachet M.F. " *Dictionnaire de la civilisation egyptienne* " , (Paris , 1968)

4 - Honour , John Fleming Hugh , and Pevsner , Nikolaus ., " *The Penguin dictionary of Architecture* ", (Great Britain , 1980).

5 - *Larousse pour Tous* , (Librairie Larousse , Paris , 1957)

6 - Liddell and Scott's , " *Greek - English Lexicon* ", (Oxford , 1986) .

7 - Merriam-Webster's,Incorporated , "*Merriam-Webster's Geographical Dictionary*" (U.S.A. , 1997)

8 - *Petit Larousse Illustre'* , (Librairie Larousse , Paris 1984) .

9 - Schmidt ,Joel.," *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine* ", (Paris , 1965).

10 - Smith , William. , " *Dictionary of Greek and Roman Antiquities* ", (London, 1848).

11 - *The Macmillan Family Encyclopedia* , (Cambridge , 1987) .

12 - *The Oxford Classical Dictionary* , (Oxford 1964) .

13 - *The Oxford Classical Dictionary* , (Oxford 1996) .

14 - Wilson , Alastair , " *Latin Dictionary* ", (Great Britain , 1965) .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

(٣) قائمة المراجع الأجنبية:

1- Allsopp , Bruce ., " *Architecture in Britain and Europe* " , (Italy , 1985) .

2- Armour , Robert A., " *Gods and Myths of Ancient Egypt* ", (Cairo , 1989) .

3- Aurigemma , Salvatore ., " I Mosaici di Zliten ", (Roma , 1914) .

4- Aymard , Jacques ., " *Essai sur les chasses romaines* " , (Paris , 1951) .

5- Ball , John ., " *Egypt in the Classical Geographers* ", (Cairo , 1942) .

6- Baratte , Francois ., " *Catalogue des mosaiques romaines et paleochretiennes du Musee du Louvre*" , (Paris , 1978) .

7- Bertelli , Carlo , " *Les Mosaiques* ", (Bordas , 1993) .

8- Bevan , Edwyn ,"*A history of Egypt under the Ptolemaic Dynasty* ", (London , 1914) .

9- Blanchet , Adrien ., " *La mosaique* ", (Paris , 1928) .

10- Boardmann , John , and others , " The Oxford history of the classical world : *The Roman World* ", (New York , 1988) .

11- Bowman , Alan , " *Egypt after the Pharahos* ", (London , 1986) .

12- Breccia , Ev. , " *Alexandrea ad Aegyptum* ", (Bergamo ,1922) .

13- Brown , Blanche R. , " *Ptolemaic paintings and mosaics and the Alexandrian style* ", (Cambridge , 1957) .

14- Cagnat , Rene' , " *Une Mosaique de Carthage* ", (Paris , 1898) .

15- Calkins , Robert G., "*Monuments of Medieval Art* ", (Phaidon , 1979).

16- Cary , M. , "*A History of Rome* " , (London , 1962) .

17- Chalaby , Abbas ., " *Egypt* ", (Bonechi , Italy , 1989) .

18- Daszewski , W.A. , " *Corpus of Mosaics* from Egypt I , Hellenistic and Early Roman Period " , (Mainz , 1985) .

19- Daszewski, Wiktor A., " *La mosaique de Thesee'* : Nea Paphos II. ", (Pologne Varsovie, 1977).

20- Dawson, C.M., " *Romano-Companian Mythological Landscape painting* " (Yale Classical studies, 1943).

21- Donaldson, W.L., " *A First Greek Course* ", (Cambridge, 1964).

22- Edmonds, J.M., " *The greek Bucolic Poets* ", (London, ...).

23- Edwards-Rees, Desiree'., " *The house of history* ", (London, 1936).

24- Fedden, Robin, " *Egypt, land of the valley* ", (England, 1986).

25- Forster, E.M., " *Alexandria : A history and a guide* ", (London, 1982).

26- Forster, E.M., " *Pharos and Pharillon* ", (London, 1983).

27- Gardner, Alan., "*Egyptian Grammar*", (Oxford,1982), 3rd. edit.

28- Gerspach, " *La Mosaique* ", (Paris, ...).

29- Gow, A.S.F., " *Theokritus* ", (Cambridge, 1950).

30- Grant, Michael, " *History of Rome* ", (London 1978).

31- Hamilton, Edith., " *The Greek way & The Roman way* ", (New York, 1986).

32- Hammond, N.G.L., " *Alexander the Great* ", (U.S.A., 1997).

33- Helbig, Wolfgang., " *Untersuchungen uber die Campanische Wandmalerei* ", (Leipzig, 1873).

34- Henig, Martin., " *A handbook of Roman Art* ", (Phaidon, 1983).

35- J.Keil, A.von Premerstein, " *Bericht uber eine dritte Reise in Lydien* ", (Wien,1914).

36- Kamil, Jill., " *Coptic Egypt* ", (Cairo 1988).

37- Khatchadourian, M., " *Ancient Alexandria* ", (Alexandria, 1985).

38- Ling, Roger, " *Roman Painting* ", (Cambridge University Press, 1991).

39- Müller M., Helmut, " *Schlaglichter der Deutschen Geschichte* ", (Mannheim, 1986)

40- Magne, Lucien ., " *L'art applique' aux metiers : decor de la pierre* ", (Paris, 1923)

41- Maiuri, Amedeo ., " *La peinture romaine* ", (Geneve, 1953).

42- Mau, August ., " *Pompeii, its life and art* ", (London, 1899).

43- Meinardus, Otta F.A., " *Monks & Monastries of the Egyptian Deserts* ", (Cairo, 1989).

44- Milne, J. Grafton ., " *A history of Egypt under Roman rule* ",(London, 1924)

45- Nuttgens, Patrick, " *The story of Architecture* ", (Phaidon, 1983).

46- Perowne, Stewart ., " *Roman Mythology* ", (Italy, 1986).

47- Pollitt, J.J., "*Art in the Hellinistic Age*", (Cambridge University Press, 1986).

48- Ramage, Nancy H., and Ramage, Andrew ., " *Roman Art* ", (London, 1995).

49- Richter, Gisela, " *A handbook of Greek Art* ", (Phaidon ,1987).

50- Roberts, J.M., " *History of the world* ", (New York, 1993).

51- Rostovtzeff, M., " *The social and economic history of the Hellenistic World* ", (Oxford, 1940).

52- Rostovtzeff, M., "*The social and economic history of the Roman Empire*", (Oxford, 1957).

53- Schulz, Klaus ., " *Deutsche Geschichte und Kultur* ", (Germany, 1972).

54- Smith, F.Kinchin ., " *Latin* ", (New York, 1938) 11th. print., 1982.

55- Snell, Daniel C., " *Life in the ancient near east* ", (Yale University Press, New York, 1997).

56- Strong, Arthur, " *Roman Sculpture* ", , (London, 1907).

57- Strong, Eugenie, " *Art in Ancient Rome* ", (London 1929).

58- Van der Heyden, A., " *Abydos, Esna, Edfu, Komombo, Aswan*,
(Al Ahram, 1991).

59- Ward-Perkins, John B., " *Roman Architecture* ", (New York, 1977).

60- Werner, Klaus., "*Mosaiken aus Rom* ", (Deutschland, 1994).

61- Wheeler, Mortimer., " *Roman art and architecture* ", (London, 1964).

62- Wickhoff, Franz., " *Roman Art* ", (London, 1910).

63- Winstone, HVF., " *Uncovering the ancient world* ", (London, 1985).

64- Woodford, Susan., " *The art of Greece and Rome* ", (Cambridge 1982).

(٤)قائمة المراجع العربيه

١- أحمد حسين ، موسوعة تاريخ مصر ، (مطبوعات الشعب ١٩٨٣) .

٢- أرنولد توينبي ، الفكر التاريخي عند الإغريق ، ترجمة لمعي المطيعي ، (الألف كتاب " الثاني " رقم ٩٠) ، (الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٠) .

٣- أطلس العلوم الطبيعية ، (مكتبة لبنان ، بيروت ١٩٧٥) .

٤- أوفيد ، فن الهوى ، ترجمه و قدم له ثروت عكاشة ، (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٩).

٥- إبراهيم نصحي ، تاريخ الرومان ، (القاهرة ١٩٨٣) .

٦- إبراهيم نصحي ، تاريخ مصر في عصر البطالمة ، (مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٨٨) .

٧- المنجي النيفر ، الحضارة التونسية من خلال الفسيفساء ، (الشركة التونسية للتوزيع ، تونس ١٩٦٩) .

٨- ثروت عكاشة ، الفن الإغريقي ، (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٢) .

٩- ثروت عكاشة ، الفن الروماني ، (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣) .

١٠- جورج بوزنر و آخرون ، معجم الحضارة المصرية القديمة ، ترجمة أمين سلامة ، (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢).

١١- جورج سارتون و آخرون ، تاريخ العلم ، ترجمه لفيف من العلماء ، (دار المعارف ١٩٧٩).

١٢- جيمس بيكي ، الآثار المصرية في وادي النيل ، ترجمة لبيب حبشي و شفيق فريد ، (القاهرة ١٩٩٣) .

١٣- حسين الشيخ ، دراسات في تاريخ حضارة اليونان و الرومان ،(دار المعرفة الجامعية ١٩٨٧).

١٤- حسين الشيخ ، دراسات في تاريخ حضارة مصر اليونانية و الرومانية ، (دار المعرفة الجامعية ١٩٩٠).

١٥- حسين مؤنس ، مصر و رسالتها ، (الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٩) .

١٦- حمدي إبراهيم ، الأدب السكندري ، (القاهرة ١٩٨٥) .

١٧- حمدي عاشور ، تاريخ الإسكندرية منذ أقدم العصور ، لفيف من الأساتذة ، (محافظة الإسكندرية ١٩٦٣) .

١٨- رستوفتزف ، م. ، تاريخ الإمبراطورية الرومانية الاجتماعي و الاقتصادي ، (مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٨٦) .

١٩- رشيد الناضوري ، دراسات في الآثار المصرية ، (الإسكندرية ١٩٨٧) .

٢٠- س.م.بورا ، التجربة اليونانية ، ترجمة أحمد سلامة محمد السيد ، (الألف كتاب " الثاني " عدد رقم ٦٧) ، (الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٩) .

٢١- سليمان حزين ، حضارة مصر ، (الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٥) .

٢٢- سهير زكي ، دراسات في تاريخ مصر الرومانية ، (الإسكندرية ١٩٨٩) .

٢٣- سيد أحمد علي الناصري ، تاريخ الإمبراطورية الرومانية السياسي و الحضاري ، (القاهرة ١٩٨٥)

٢٤- سير ألن جاردنر ، مصر الفراعنة ، ترجمة نجيب ميخائيل ، (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧)

٢٥- علياء إبراهيم السيد ، تشخيص الظاهرات الجغرافية في الفن اليوناني و الروماني ، رسالة ماجستير ١٩٩٣) .

٢٦- فادية ابو بكر ، محاضرات في تاريخ مصر : العصر البطلمي ، (جامعة الإسكندرية ١٩٨٩).

٢٧- كتاب المعرفة ، البحار و المحيطات ، (شركة إنماء للنشر و التسويق ، بيروت ١٩٨٥) .

٢٨- لطفي عبد الوهاب يحيي ، تاريخ مصر في العصر الروماني ، (الإسكندرية) .

٢٩- محمد أنور شكري ، العمارة في مصر القديمة ، (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦).

٣٠- محمد عبد الغني ، تاريخ مصر تحت حكم الرومان ، (الإسكندرية ١٩٩٢) .

٣١- محمد عبد اللطيف محمد علي ، تاريخ مصر الفرعونية ، (جامعة الإسكندرية ١٩٨٧) .

٣٢- نفتالي لويس ، مصر الرومانية ، ترجمة د.فوزي مكاوي ، (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٤)

٣٣- هـ. ج. ولز ، معالم تاريخ الإنسانية ، ترجمة عبد العزيز توفيق جاويد ، (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٤).

قائمة بأهم الأحداث في تاريخ إيطاليا .

عام ٧٥٣ ق.م. تأسيس روما .

عام ٤٨٠ ق.م. انتصار سيراكوزا على قرطاجة.
انتصار الأثينيين على الفارسين في موقعة سلاميس .

عام ٤٧٤ ق.م. معركة كوماي و تحطيم سيراكوزا للسيادة الإتروسكية البحرية .

عام ٤٠٦-٣٩٦ ق.م. حرب روما ضد فيي *Veii* . بداية غزو إترووريا .

عام ٤٠٠ ق.م. القبائل الكلتية (الغالة) تغزو شمال روما .

عام ٣٩٦ ق.م. تدمير فيي على يد روما .

عام ٣٤٨ ق.م. معاهدة روما مع قرطاجة.

عام ٣٤٣-٣٤١ ق.م. الحرب السمنية الأولى .

عام ٣٣٥-٣٣٤ ق.م. التحالف مع كابوا و بعض المدن الكامبانية الأخرى .

عام ٣٢٦-٣٠٤ ق.م. الحرب السمنية الثانية .

عام ٣٠٦ ق.م. معاهدة روما مع قرطاجة.

عام ٢٩٨-٢٩١ ق.م. الحرب السمنية الثالثة .

* عام ٣٣٢ ق.م. فتح الإسكندر الأكبر لمصر .

* عام ٣٢٣ ق.م. موت الإسكندر الأكبر ، و تقسيم إمبراطوريته إلى ممالك هللينستية .

* عام ٢٦٤-٢٤١ ق.م. الحرب البونية الأولى .

* عام ٢١٨-٢٠٢ ق.م. الحرب البونية الثانية .
غزو هانيبال لإيطاليا .

* عام ٢٠٢ ق.م. موقعة زاما و انتصار سكيبيو الإفريقي و نهاية قرطاجة.

* عام ١٤٩-١٤٦ ق.م. الحرب البونية الثالثة .

* عام ١٤٦ ق.م. تدمير قرطاجة.

* عام ١٠٧ ق.م. تقلد جايوس ماريوس منصب القنصل .

* عام ٨٨-٨٢ ق.م. الحرب الأهلية بين سولا و ماريوس .

* عام ٨٢ ق.م. انتصار سولا .

* عام ٨٢-٧٩ ق.م. أصبح سولا ديكتاتوراً .

* عام ٧٠ ق.م. أصبح كلٍ من بومبيوس و كراسوس قناصل .

* عام ٦٣ ق.م. شيشرون يصبح قنصلاً .

* عام ٥٩ ق.م. قيصر يصبح قنصلاً .

* عام ٤٨ ق.م. قيصر يهزم بومبيوس في فارسالوس .
موت بومبيوس .

* عام ٤٤ ق.م. اغتيال قيصر في ١٥ مارس .

* عام ٣١ ق.م. موقعة أكتيوم ، و انتحار كلٍ من مارك أنطونيو و كليوباترا .

* عام ٣١-٢٣ ق.م. أوكتافيان قنصلاً .

* عام ٢٧ ق.م. أوكتافيان يحصل على لقب أوغسطس .

* عام ١٤ م. موت أوغسطس .

* عام ١٤-٦٨ م. الأسرة الجوليو-كلاودية Julio-Claudian .

* عام ٦٩-٩٦ م. الأسرة الفلافية Flavians Dynasty .

* عام ٩٦-١٩٣ م. الأسرة الأنتونينية Antoninians Dynasty .

* عام ١٩٣-٢٣٥ م. الأسرة السيفيرية Severan Dynasty .

* عام ٣١٣ م. مرسوم ميلان (تقسيم الإمبراطورية إلى قسمين شرقي و غربي)
الاعتراف بالمسيحية ديناً رسمياً .

﴿ Ward-Perkins , John B., " Roman Architecture ", (New York , 1977) p.326 ff ﴾

(٤) قائمـــة بالملـــوك البطالمـــة في مصـــر .

* بطلميوس الأول ٢٨٥/٤-٢٣٢ ق.م.
  Soter (سوتير) . " المنقذ "

* بطلميوس الثاني ٢٨٥/٤-٢٤٦ ق.م.
  Philadelphus (فيلادلفوس) . " المحب لاخته "

* بطلميوس الثالث ٢٤٦-٢٢١ ق.م.
  Euergetes (يوارجيتيس) . " فاعل الخير "

* بطلميوس الرابع ٢٢١-٢٠٤ ق.م.
  Philopator (فيلوباتور) . " المحب لابيه "

* بطلميوس الخامس ٢٠٤-١٨١ ق.م.
  Epiphanes (أبيفانيس) .

* بطلميوس السادس ١٨١/٨٠-١٤٥ق.م.
  Philometor (فيلوميتور) . " المحب لامه "

* بطلميوس السابع ١٤٥ ق.م.
  Neos Philopator (نيوس فيلوباتور) . " المحب لابيه الصغير "

* بطلميوس الثامن — ١٧/٦٩-١٤٥ق.م. (بالاشتراك مع أخيه فيلوميتور)
Eurgetes II — (يوارجيتيس الثاني)

منفرداً — ١٤٥-١١٦ ق.م.

* بطلميوس العاشر — ١٠١-٨٨ ق.م.
Alexander I — (الاسكندر الأول)

* بطلميوس التاسع — ٨٨-٨٠ ق.م.
Soter II — (سوتير الثاني) .

* بيرينيكي الثالثة — ٨٠ ق.م.

* بطلميوس الثاني عشر — ٨٠-٥١ ق.م.
Nios Dionysus — (نيوس ديونيسوس) " عازف الناي "

* كليوباترا السابعة
مع أخويها - بطلميوس ١٣ — ٥١-٣٠ ق.م.
- بطلميوس ١٥
و ابنها - بطلميوس ١٤ (قيصرون)

راجع : فادية ابو بكر، محاضرات في تاريخ مصر :العصر البطلمي ،(جامعة الإسكندرية ١٩٨٩).
The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 1271-3

(٥) قـائمة الأباطـرة الرومـان .

* الأسرة الجوليو-كلاودية :

- أوغسطس	٢٧ق.م.- ١٤ م.
- تيبريوس	١٤-٣٧ م.
- كاليجولا	٣٧-٤١ م.
- كلاوديوس	٤١-٥٤ م.
- نيرون	٥٤-٦٨ م.

* الأسرة الفلافية :

- جالبا ، أوتو ، فيتليوس	٦٩ م.
- فاسباسيان	٦٩-٧٩ م.
- تيتوس	٧٩-٨١ م.
- دوميتيان	٨١-٩٦ م.

* الأسرة الأنتونينية :

- نيرفا	٩٦-٩٨ م.
- تراجان	٩٨-١١٧م.
- هادريان	١١٧-١٣٨م.
- أنطونيوس بيوس	١٣٨-١٦١ م.
- ماركوس أوريليوس	١٦١-١٨٠ م.
- كومودوس	١٨٠-١٩٢ م.

* الأسرة السيفيرية :

- برتيناكس	١٩٣ م.
- سبتموس سيفيروس	١٩٣-٢١١ م.
- كاراكلا	٢١١-٢١٧ م.
- مكرينومر	٢١٧-٢١٨ م.
- أنطونينوس	٢١٨-٢٢٢ م.
- سفيروس الاسكندر	٢٢٢-٢٣٥ م.

بعض الأباطرة اللذين لعبوا دوراً بارزاً في سير الأحداث :

* دقلديانوس ٢٨٤-٣٠٥ م.

* قسطنطين الأول ٣٢٤-٣٣٧ م.

* جوليان ٣٦١-٣٦٣ م.

راجع :

- The Oxford Classical Dictionary , op.cit. , p. 1326 ff.

- Cary , M., " A History of Rome " , (London , 1962) .

- حسين الشيخ ، دراسات في تاريخ حضارة مصر اليونانية و الرومانية ، (دار المعرفة الجامعية ١٩٩٠).

(٦) قـائمة الصــور و اللوحـات

الصورة	الموضوع	ص.بالبحث
١-	أ - رحلات أوديسيوس . ب- رحلات أوديسيوس . * ثروت عكاشة ، الفن الروماني ، ص. ٤٥٥ .	٥
٢-	فرسكو (تصوير حائطي) لحديقة ليفيا من بريما بورتا . Wheeler , Mortimer , Roman Art & Arch., op.cit. , p. 185 , ill. 166 . *	٧
٣-	منظر لجدران مقبرة سينجم تصور أشجار النخيل . Chalaby , Abbas ., " Egypt ", (Bonechi , Italy , 1989) p. 107 . *	٩
٤-	فسيفساء من زليتن لطيور داخل عش " طبيعة صامتة " . Wheeler , Mortimer , Roman Art & Arch., op.cit. , p. 188 , ill. 172 . *	١٩
٥-	فسيفساء الطيور للفنان سوسوس من فيلا هدريان بتيفولي Wheeler , Mortimer , Roman Art & Arch., op.cit. , p. 201 , ill. 186 . *	١٩
٦-	تصوير حائطي لمنظر رعوي من بومبيي قبل ٧٩ م. Wheeler , Mortimer , Roman Art & Arch., op.cit. , p. 198 , ill. 184 . *	٢١
٧-	تخطيط و قطاع لمنزل فاون . Mau , A. , " Pompeii , its life and art " , op.cit. , p. 282-287 . *	٣٣

٥٢-	فسيفساء تمويس .	٢٢٤

* Guide of the Museum of Alexandria , p. 18 .

٥٣-	فسيفساء تمويس (الخيمة) .	٢٢٥

* صورة لقطعة المتحف اليوناني الروماني بالإسكندرية .

٥٤-	فسيفساء تمويس (القزم) .	٢٢٧

* صورة لقطعة المتحف اليوناني الروماني بالإسكندرية .

٥٥-	فسيفساء تمويس (النهر) .	٢٢٨

* صورة لقطعة المتحف اليوناني الروماني بالإسكندرية .

٥٦-	فسيفساء تمويس (النهر) .	٢٢٨

* صورة لقطعة المتحف اليوناني الروماني بالإسكندرية .

٥٧-	فسيفساء فيلا قسطنطين .	٢٣٠

* Baratte , Francois , " Catalogue des mosaiques romaines...", op.cit. , p. 106

٥٨-	فسيفساء فيلا قسطنطين .	٢٣٠

* Baratte , Francois , " Catalogue des mosaiques romaines...", op.cit. , p. 107

٥٩-	فسيفساء فيلا قسطنطين .	٢٣٠

* Baratte , Francois , " Catalogue des mosaiques romaines...", op.cit. , p. 109

٦٠-	فسيفساء فيلا قسطنطين .	٢٣٠

* Baratte , Francois , " Catalogue des mosaiques romaines:..", op.cit. , p. 112

٦١- فسيفساء فيلا قسطنطين . ٢٣٠

Baratte , Francois , " Catalogue des mosaiques romaines...", op.cit. , p. 112 *

٦٢- فسيفساء فيلا قسطنطين . ٢٣٠

Baratte , Francois , " Catalogue des mosaiques romaines...", op.cit. , p. 113 *

٦٣- فسيفساء فيلا قسطنطين . ٢٣٠

Baratte , Francois , " Catalogue des mosaiques romaines...", op.cit. , p. 113 *

٦٤- فسيفساء ضيعة يوليوس . ٢٤٢

* المنجي النيفر ، المرجع السابق ، ص. ٣١ ، لوحة ٨

٦٥- فسيفساء طبرقة (مسكن احد كبار المزارعين) . ٢٦٦

* المنجي النيفر ، المرجع السابق ، ص. ٣٥ ، لوحة ٩ .

٦٦- فسيفساء طبرقة (غازلة الصوف) . ٢٧١

* المنجي النيفر ، المرجع السابق ، ص. ٣٧ ، لوحة ١١ .

٦٧- فسيفساء طبرقة (انتاج النبيذ) . ٢٧٦

* المنجي النيفر ، المرجع السابق ، ص. ١٢٦.

٦٨- فسيفساء دجة (الصيد بالحربة) . ٢٨١

* المنجي النيفر ، المرجع السابق ، ص. ٦٥ ، لوحة ٢٢ .

٦٩- أ-ب - فسيفساء دجة (الصيد بالسنارة) . ٢٨٥

* المنجي النيفر ، المرجع السابق ، ص. ٦٤ ، لوحة ٢٢ أ.

٧٩- فسيفساء الفصول من زليتن (التابلوه الأوسط الأيمن) ٣٤٨

* Aurigemma , Salvatore , " I Mosaici di Zliten ", p. 113 .

٨٠- فسيفساء الفصول من زليتن (التابلوه الأوسط الأيسر) ٣٤٨

* Aurigemma , Salvatore , " I Mosaici di Zliten ", p. 113 .

٨١- فسيفساء الفصول من زليتن (التابلوه السفلي الأيسر) ٣٤٩

* Aurigemma , Salvatore , " I Mosaici di Zliten ", p. 113 .

٨٢- فسيفساء الفصول من زليتن (التابلوه السفلي الأيمن) ٣٥٠

* Aurigemma , Salvatore , " I Mosaici di Zliten ", p. 113 .

٨٣- فسيفساء دراس الغلال من زليتن . ٣٥٣

* Wheeler , Mortimer , Roman Art & Arch., op.cit. , p.188 , ill. 171 .

٨٤- فسيفساء دراس الغلال من زليتن . ٣٥٤

* رستوفتزف ، م. ، تاريخ الإمبراطورية الرومانية ، جـ٢ ، ص. ٢١٤ ، لوحة ٣٩ .

٨٥- فسيفساء معمل الألبان من زليتن. ٣٦٥

* Rostovtzeff, M., " Roman Empire ", op.cit. , Vol. II , p. 312

٨٦- فسيفساء العمل الزراعي من زليتن . ٣٦٨

* رستوفتزف ، م. ، تاريخ الإمبراطورية الرومانية ، جـ٢ ، ص. ٢١٦.

٨٧- فسيفساء شرشال من نوميديا . ٣٨٢

* Boardmann , J. , The oxford history ..., op.cit. , p. 187 .

٨٨- فسيفساء نبتون و أمفيتريتي من نوميديا .

Baratte, Francois. " Catalogue des mosaiques romaines...", op.cit., p. 37 *

٨٩- فسيفساء فيينا . ٤١٣

* رستوفتزف ، م. ، تاريخ الإمبراطورية الرومانية ، جـ٢ ، ص. ١٢٦.

٩٠- فسيفساء فيينا . ٤١٥

* تصميم للقطعة من تصميمي .

٩١- فسيفساء أورفيوس من بالرمو . ٤٣٦

Schmidt, Joel, " Dictionnaire de la mythologie " op.cit., p. 228. *

٩٢- فسيفساء أورفيوس من بالرمو . ٤٤٧

* --

٩٣- فسيفساء أورفيوس من تصميم أرتويد . ٤٤٧

Fabia, Phillipe., op.cit., p. 87, fig. 9. *

٩٤- خريطة للعالم الروماني في القرن الثاني م. (أ ، ب) .

Ramage & Ramage, op.cit., p. 9-10 *

٩٥- خريطة لمصر تبعاً لجورج القبرصي .

Ball, John., op.cit., p. 176. *

٩٦- خريطة لإفريقية القنصلية (تونس) .

* المنجي النيفر ، المرجع السابق .

(٧) كشـــاف

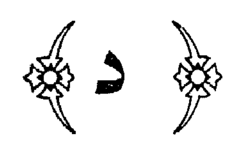





ت


ث


ج/ح


د

﴿ ر/ز ﴾

﴿ س/ش ﴾

ص/ط

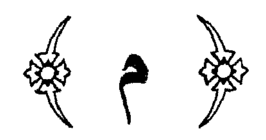





ق


ك


ل


م







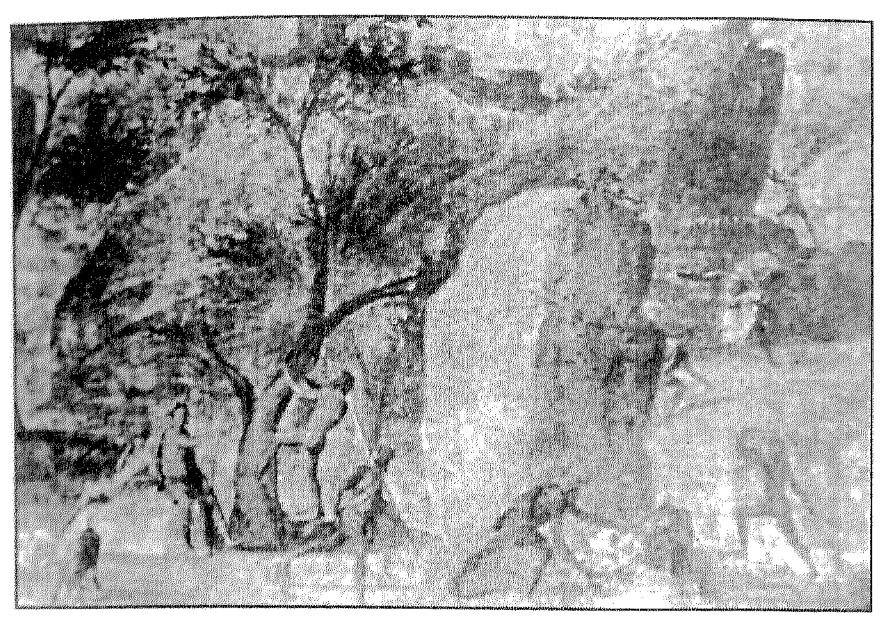
تمت بحمد الله



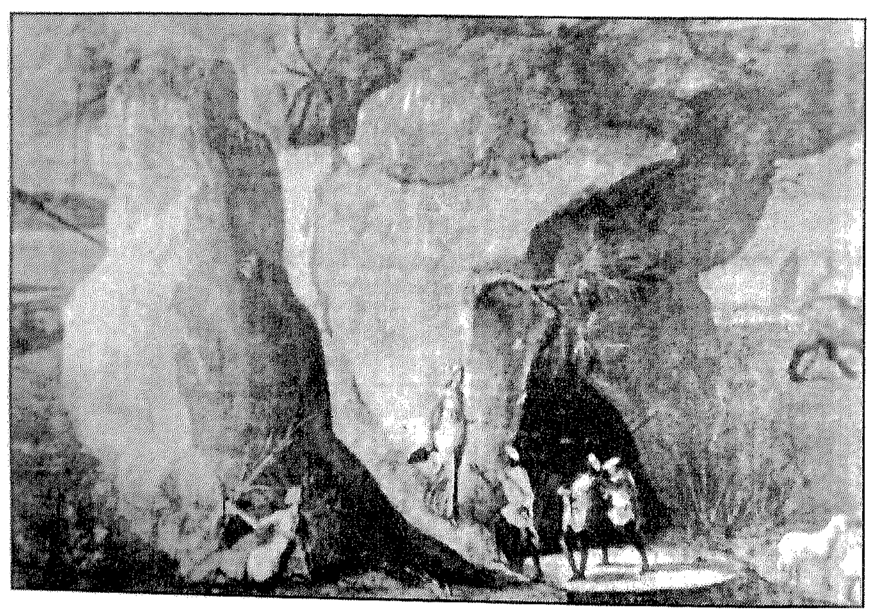
ملحق

الصور والخرائط





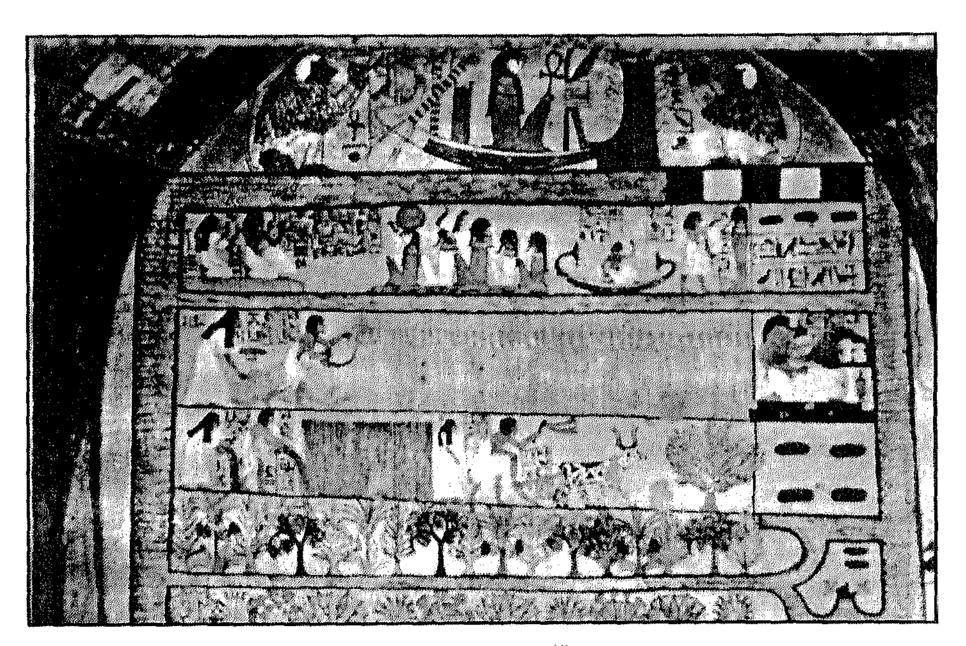
صورة ١ – ب / تصوير رحلات أوديسيوس



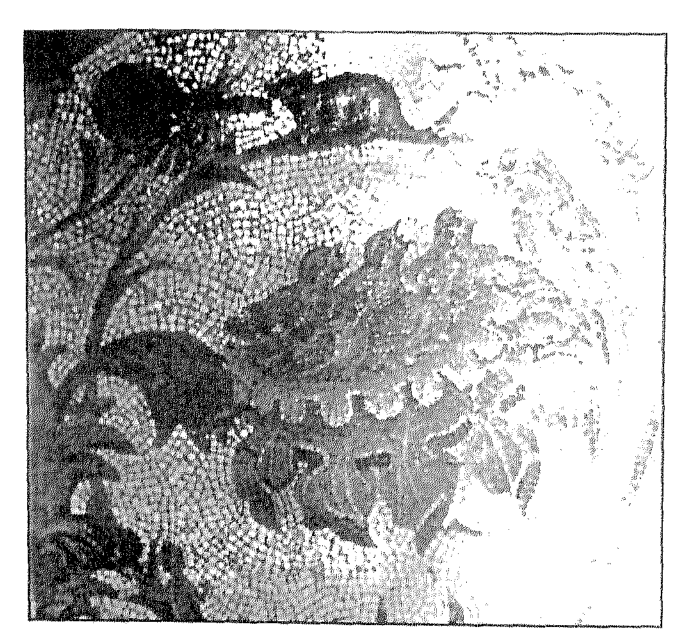
صورة ١ – ب / تصوير رحلات أوديسيوس



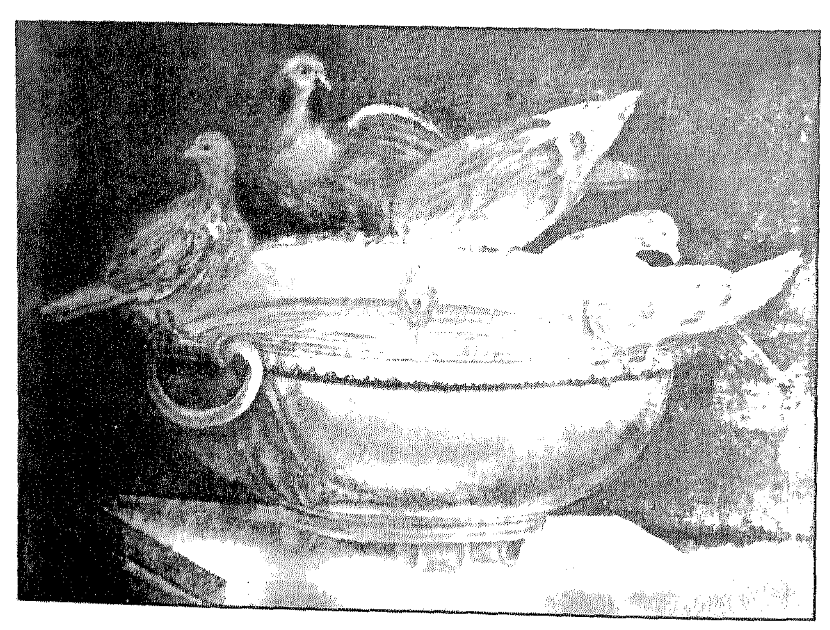
صورة ٢ - تصوير حديقة ليفيا



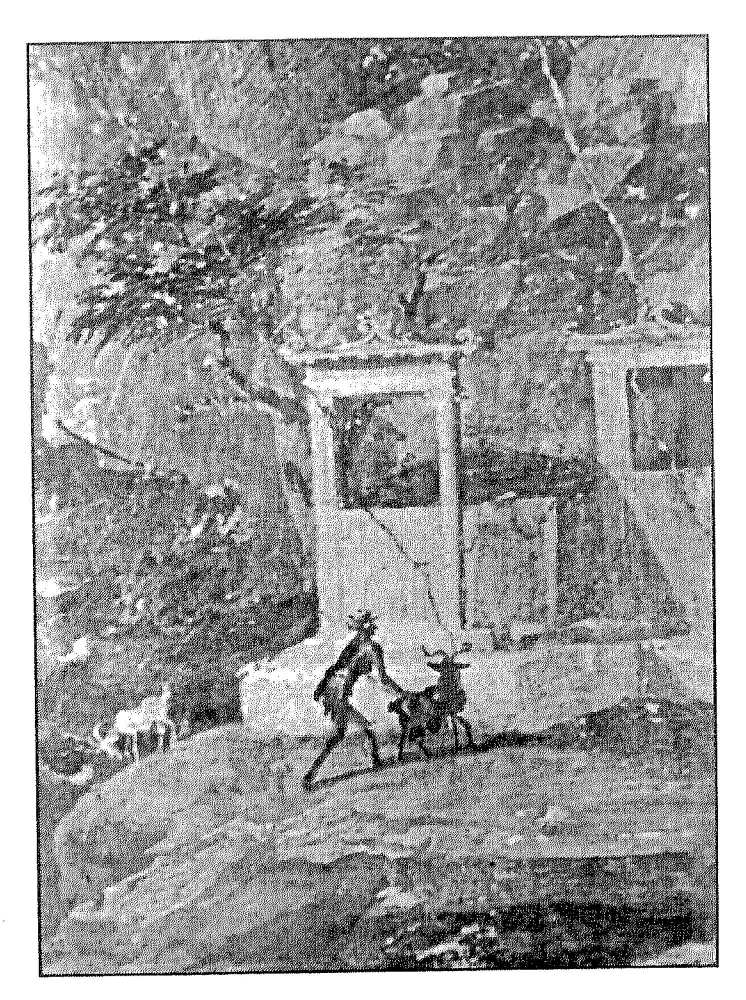
صورة ٣ - تصوير مقبرة سينيجم



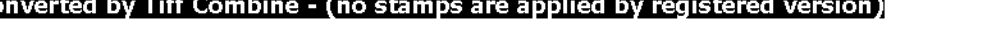
صورة ٤ فسيفساء الطبيعة الصامتة من زليتن

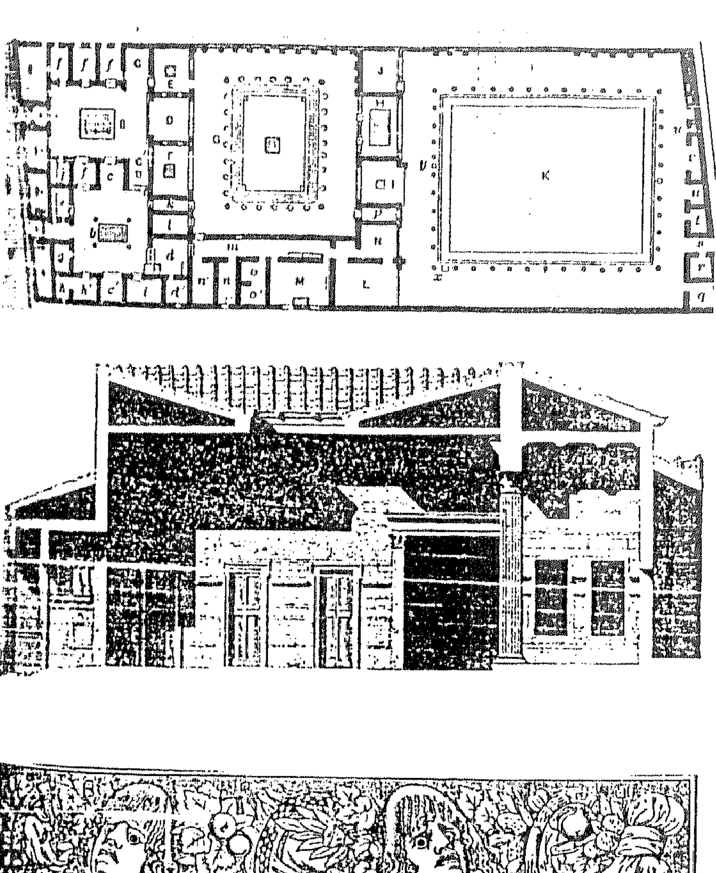


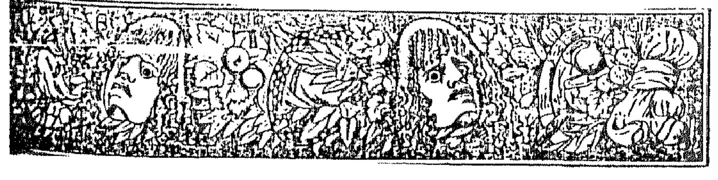
صورة ٥ - فسيفساء الطيور للفنان : سوسوس

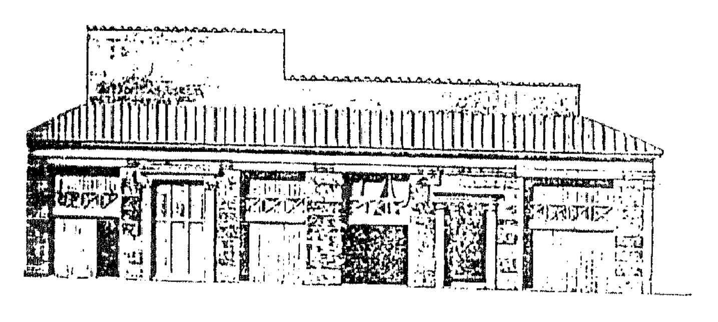


صورة ٦ - تصوير لمنظر رعوى

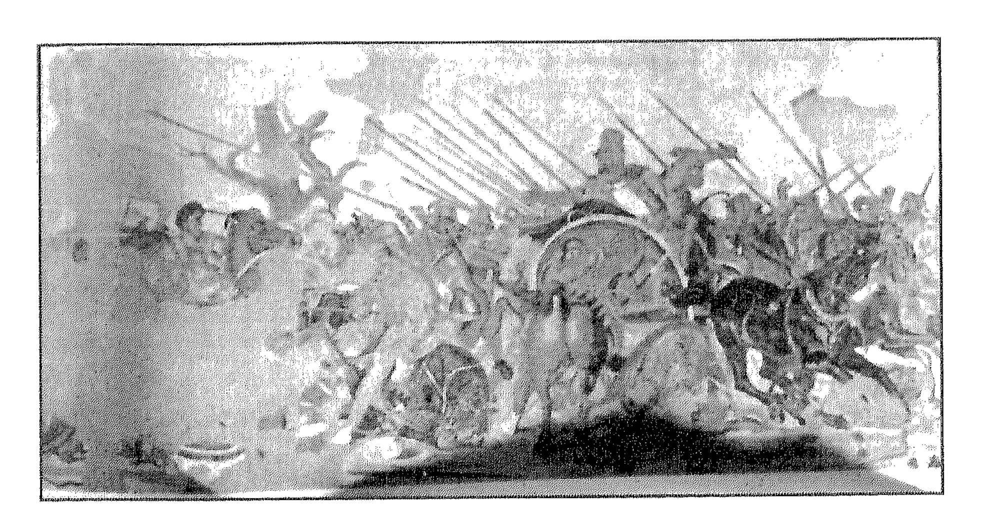




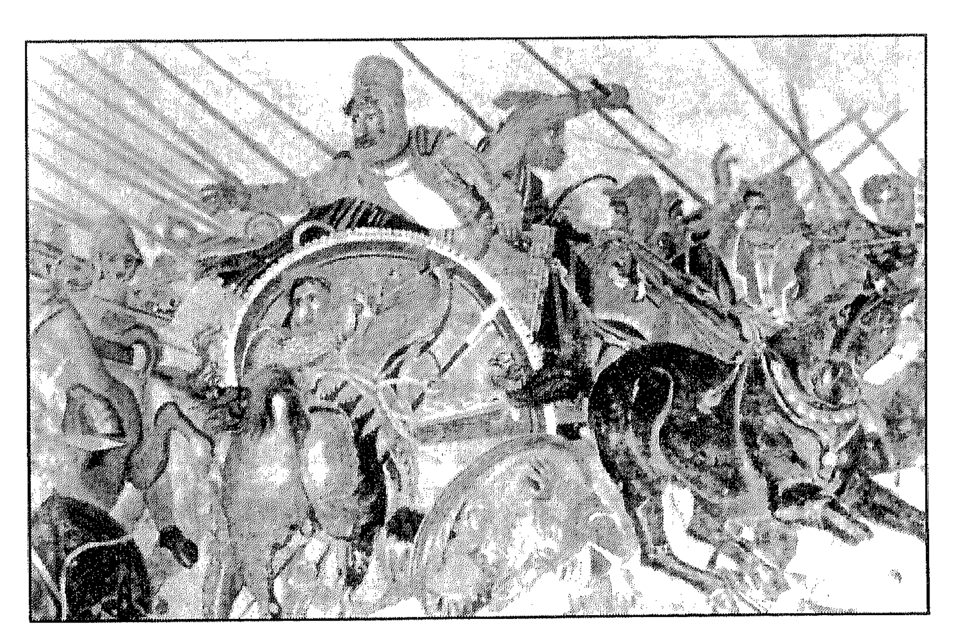




صورة ٧ – منزل فاون



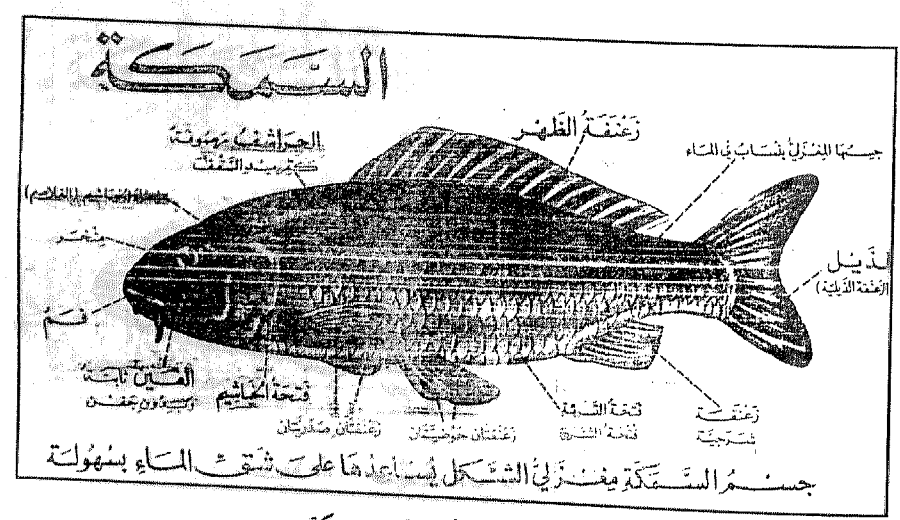
صورة ٨ – أ/ فسيفساء الاسكندر الاكبر



صورة ٨ – ب/ فسيفساء الاسكندر الاكبر



صورة ٩ – فسيفساء السمك من منزل فاون



صورة ١٠ – شكل لجسم سمكة



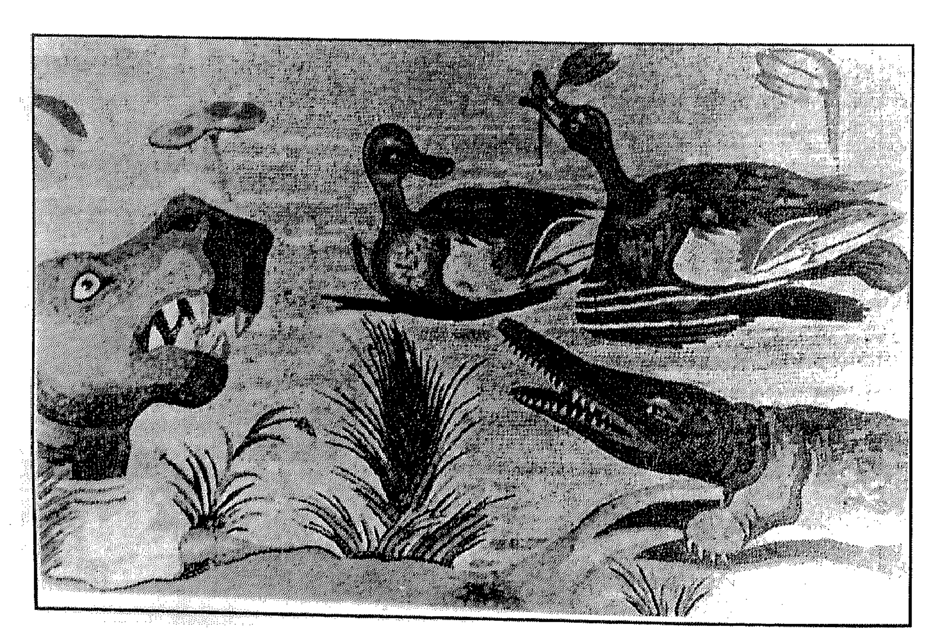
صورة ١١ - فسيفساء النيل من منزل فاون



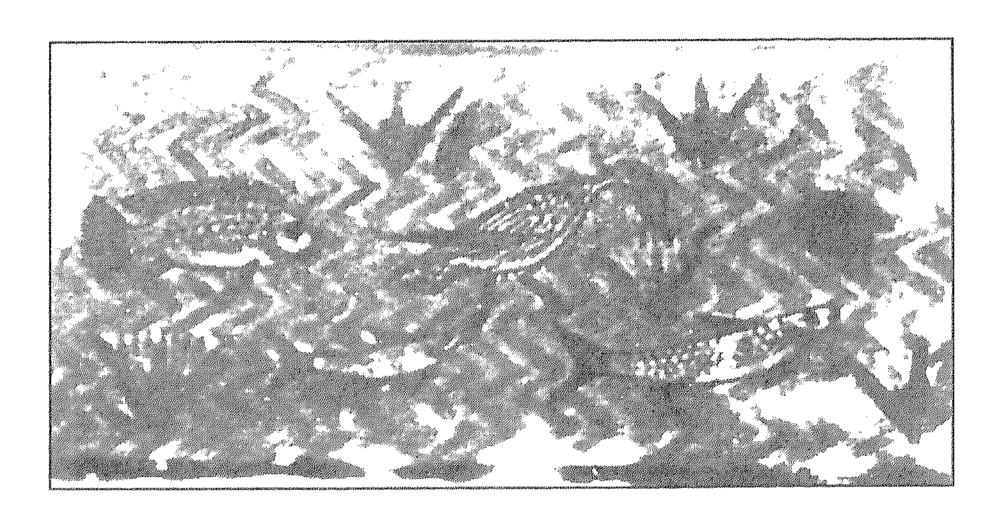
صورة ١٢ - فسيفساء النيل من منزل فاون



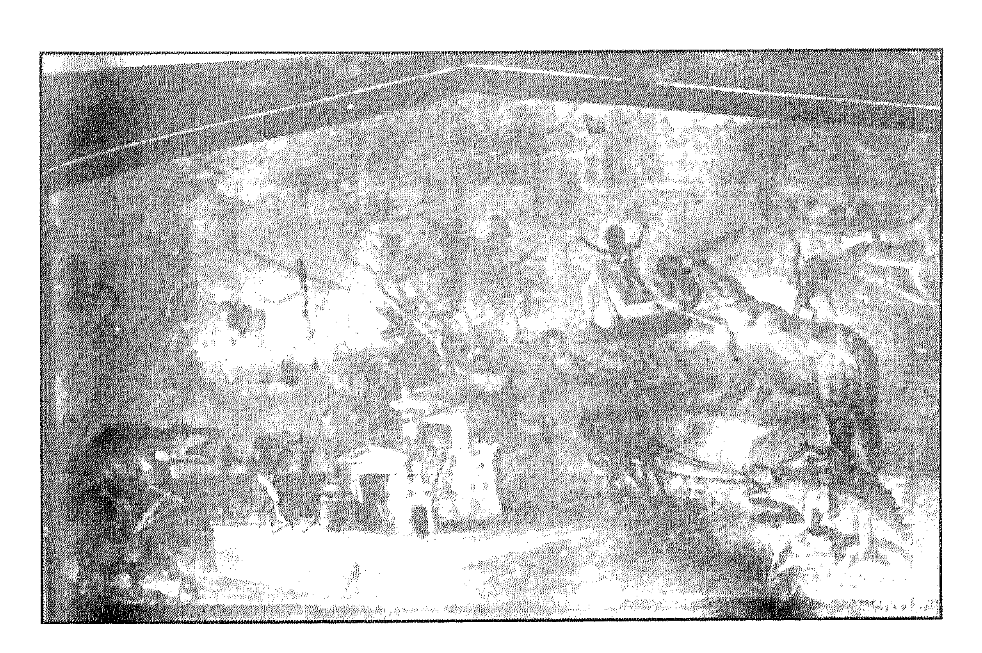
صورة ١٣ - فسيفساء النيل من منزل فاون



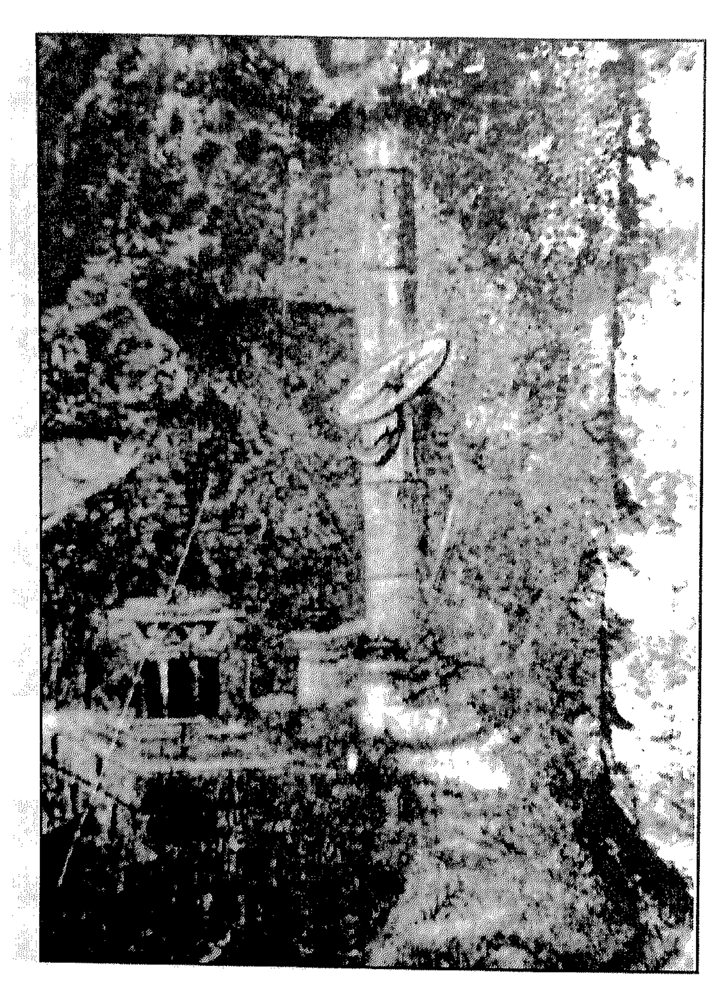
صورة ١٤ - فسيفساء النيل من منزل فاون



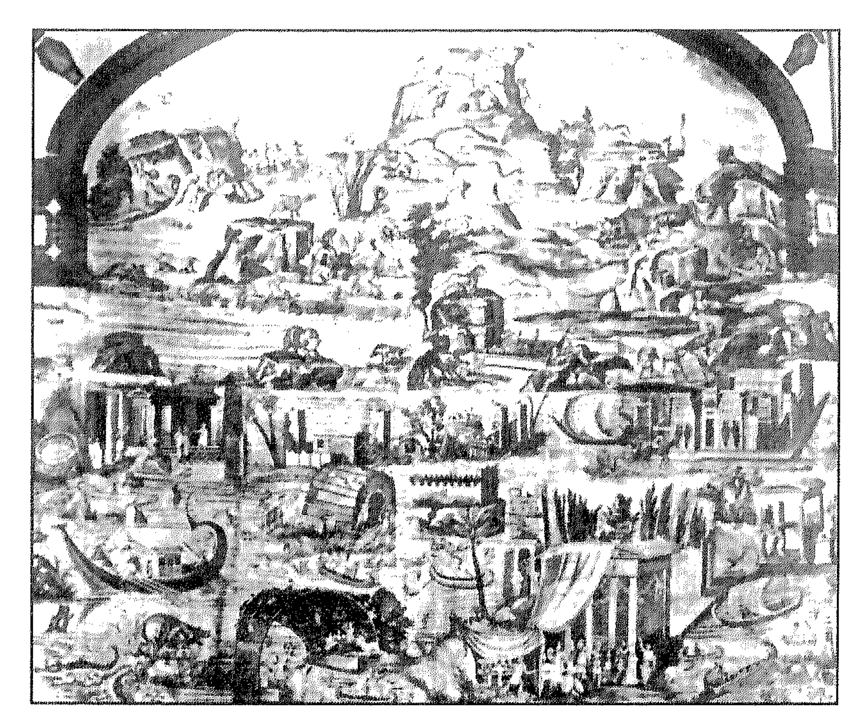
صورة ١٥ - منظر طيور وبط يسبح



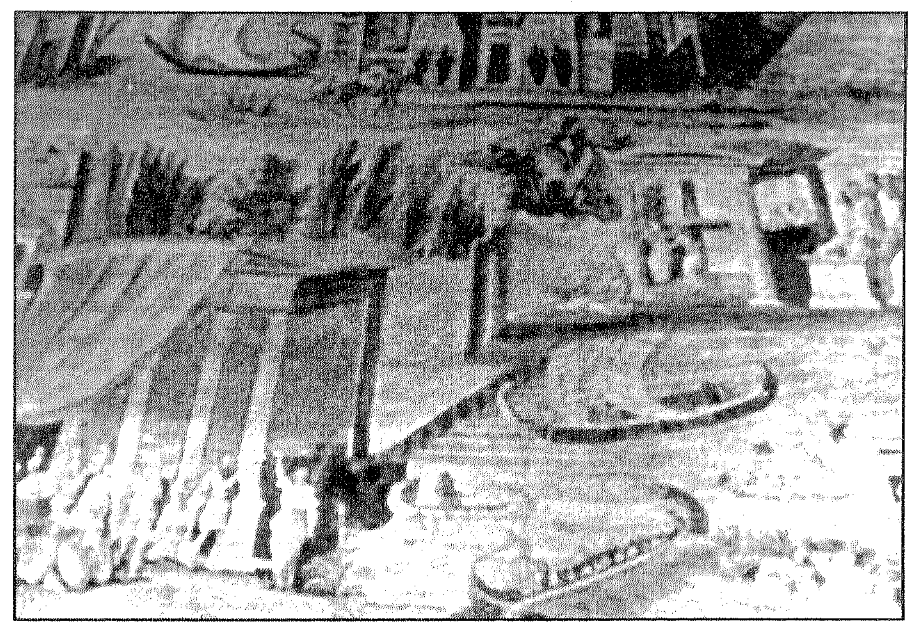
صورة ١٦ - فسيفساء من أفتين



صورة ١٧ - فسيفساء المغارة المقدسة

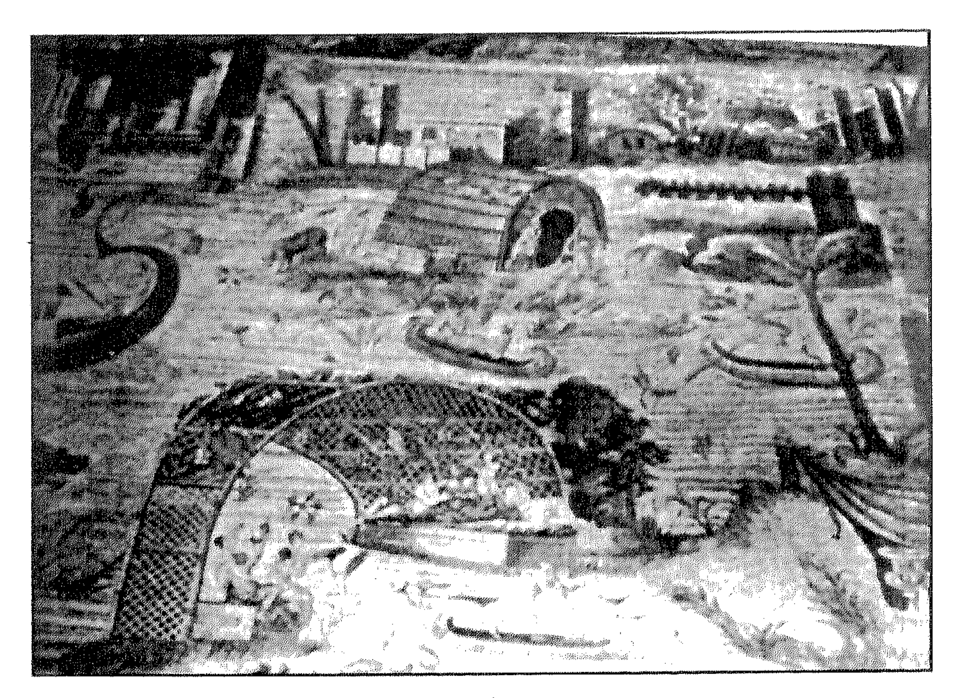


صورة ١٨ - فسيفساء باليسترينا

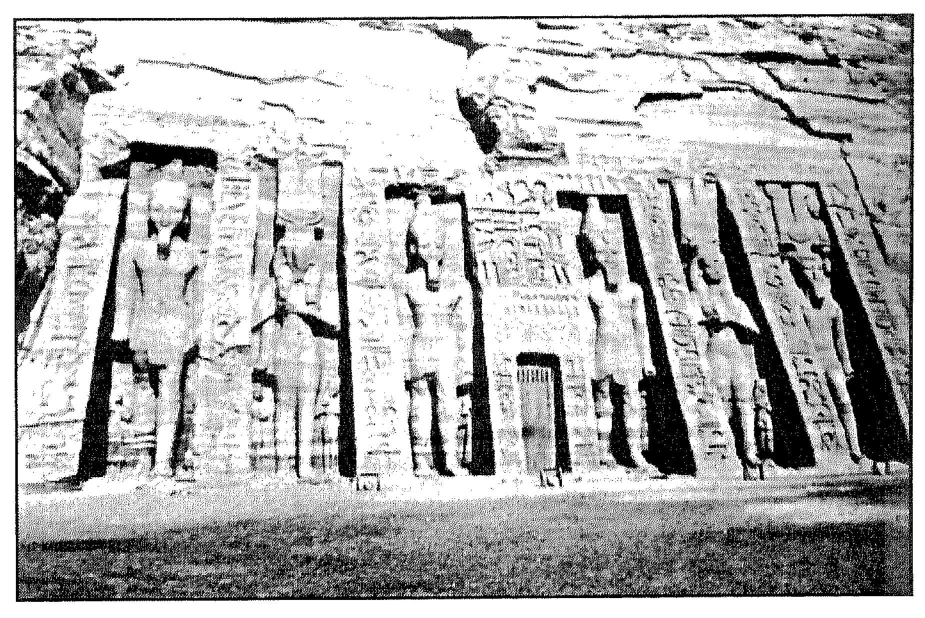


صورة ١٩ - فسيفساء باليسترينا (منظر الجنود)

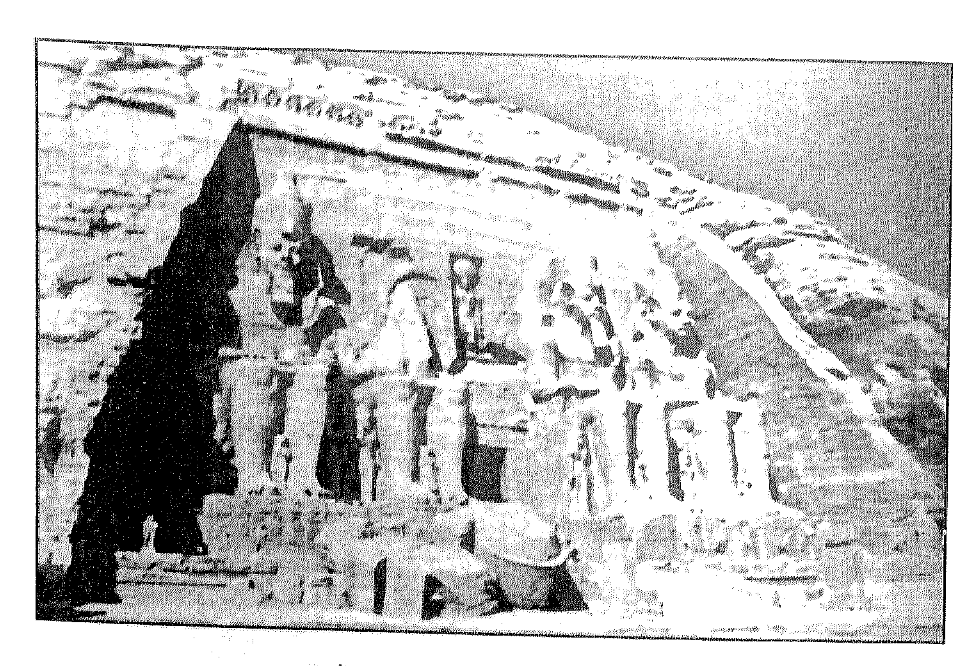




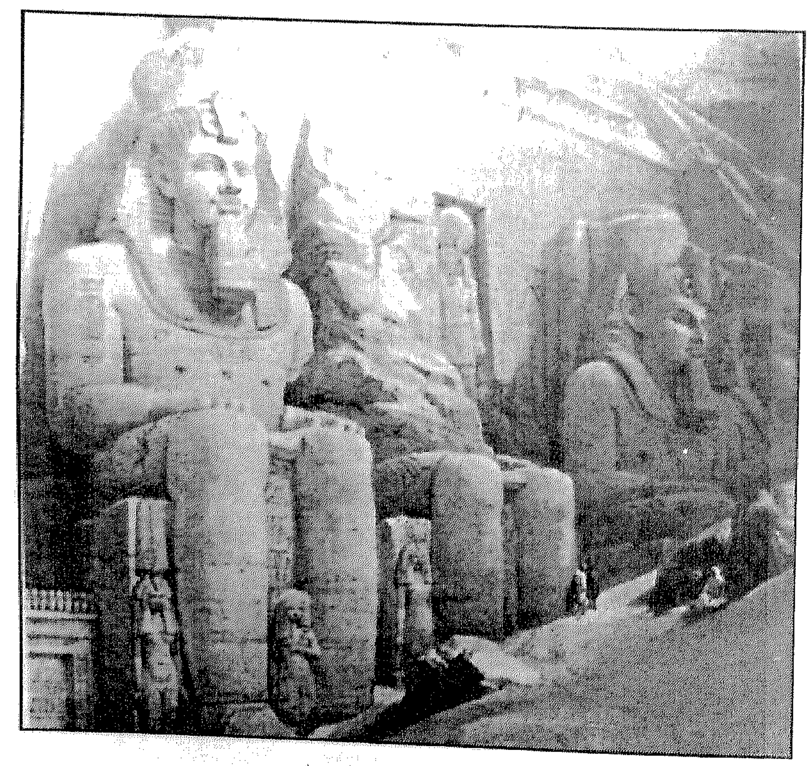
صورة ٢٠ - فسيفساء باليسترينا



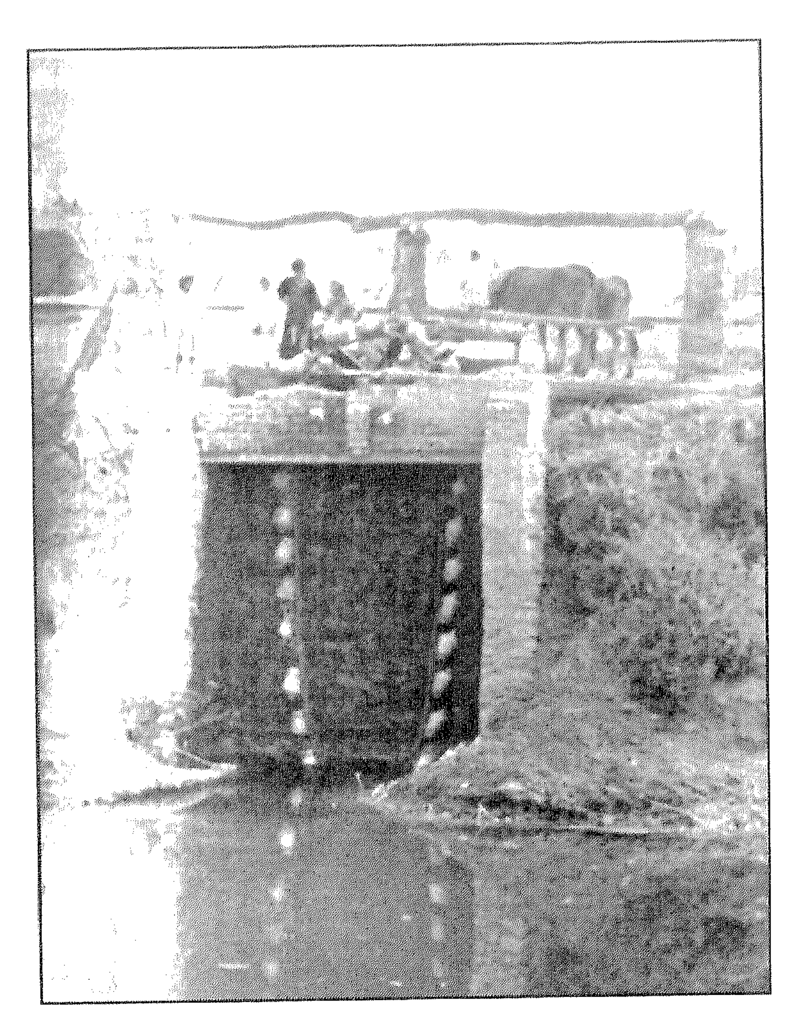
صورة ٢١ - معبد ابو سنبل (تماثيل واقفة)



صورة ٢٢ - معبد ابو سنبل (تماثيل جالسة)



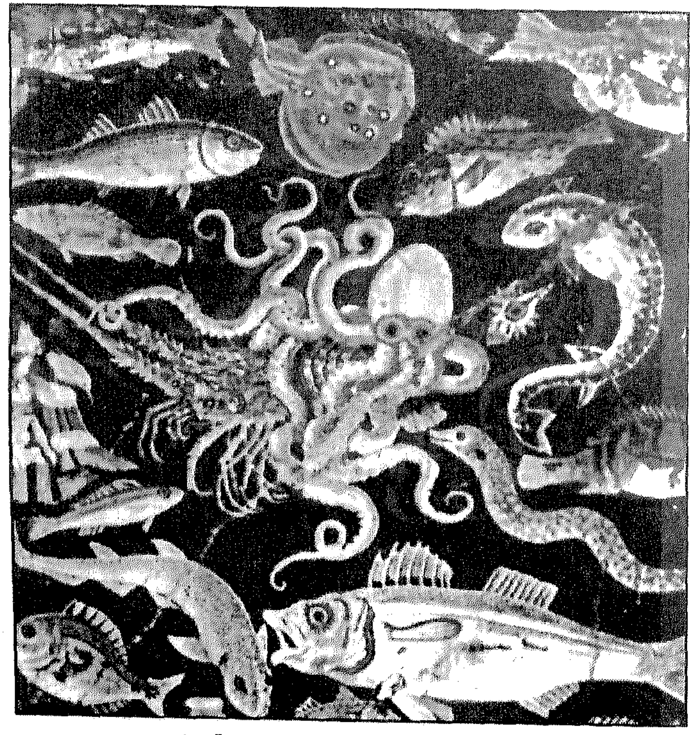
صورة ٢٣ - معبد ابو سنبل



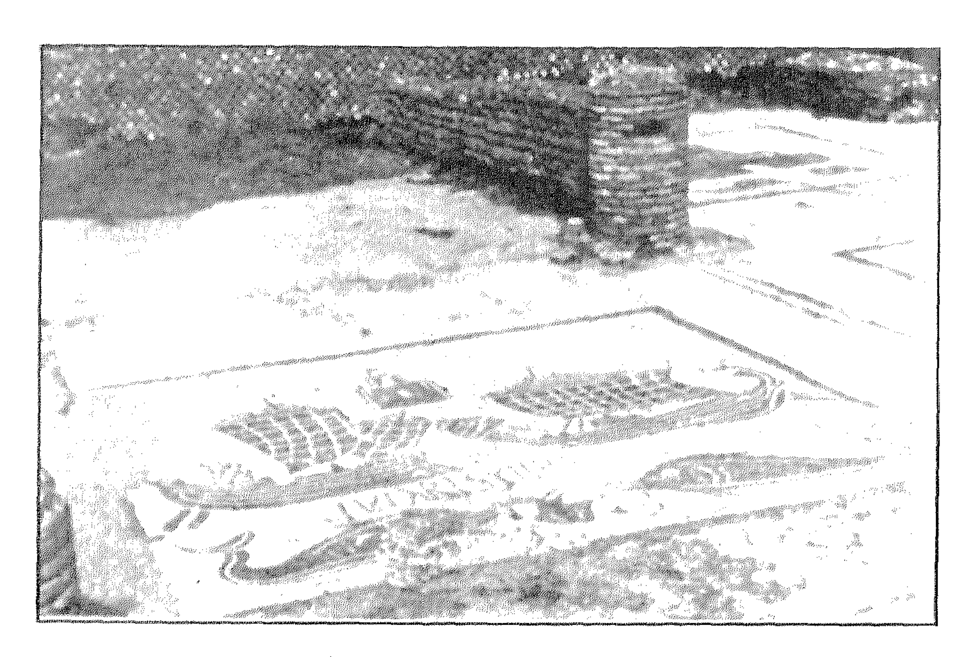
صورة ٢٤ - منظر حديث من مصر (الساقية)



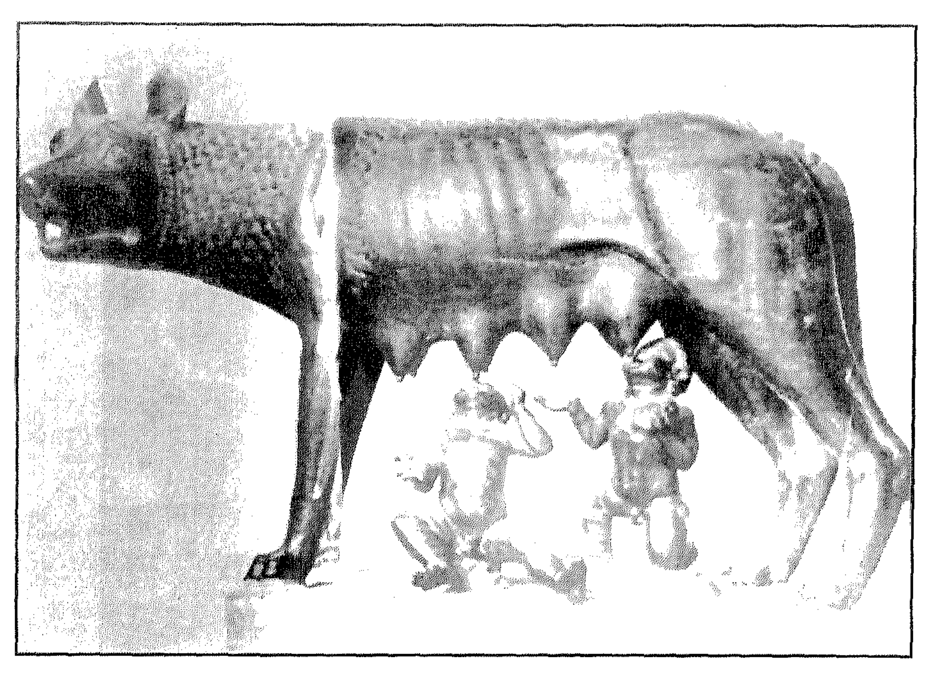
صورة ٢٥ - رسم من مقبرة ما - نفر (طيور الكراكى)



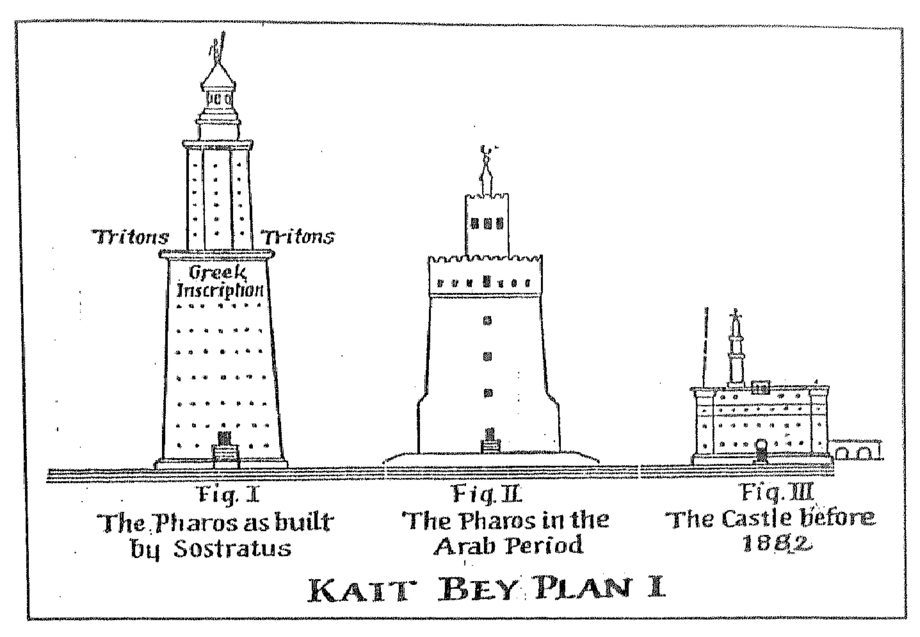
صورة ٢٦ - فسيفساء السمك من منزل رقم ٨ / بومبى



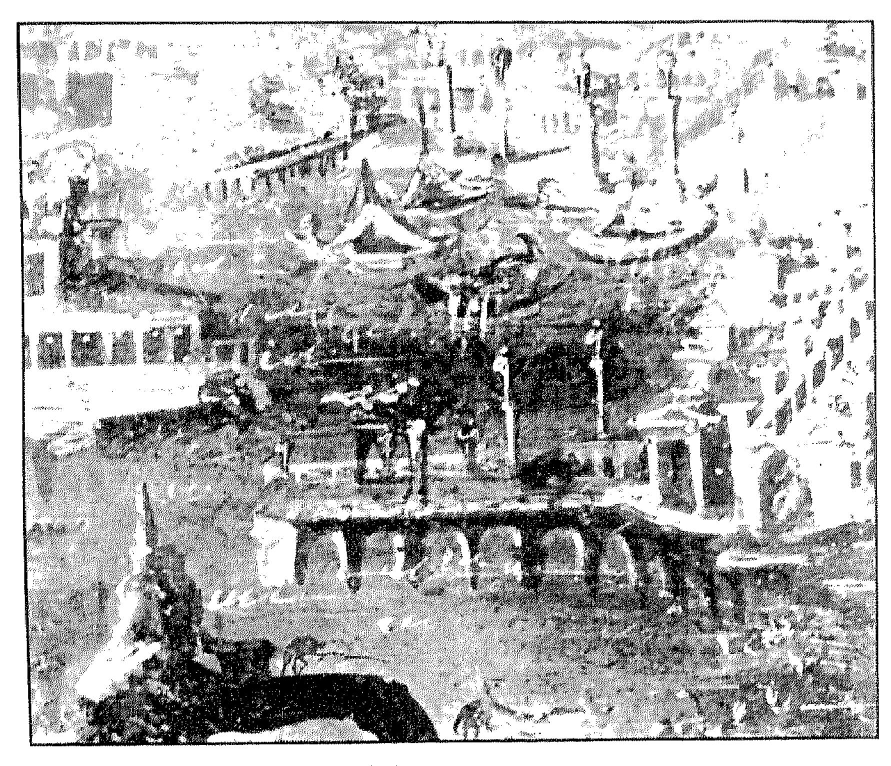
صورة ٢٨ - فسيفساء السفن من ميناء أوستيا



صورة ٢٩ - منظر الذئبة وهى ترضع ريموس و روموللوس



صورة ٣٠ - رسم لفنار الاسكندرية



صورة ٣١ - تصوير لمنظر ميناء

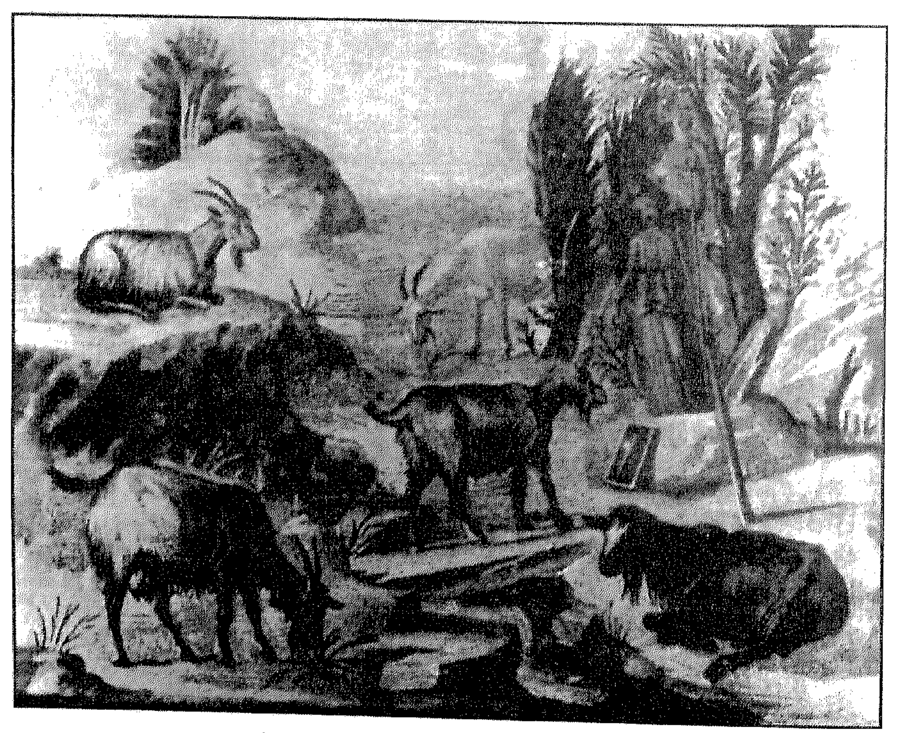
صورة ٣٢
منظر من فيلا هدريان



صورة ٣٣
نحت من فيلا هدريان



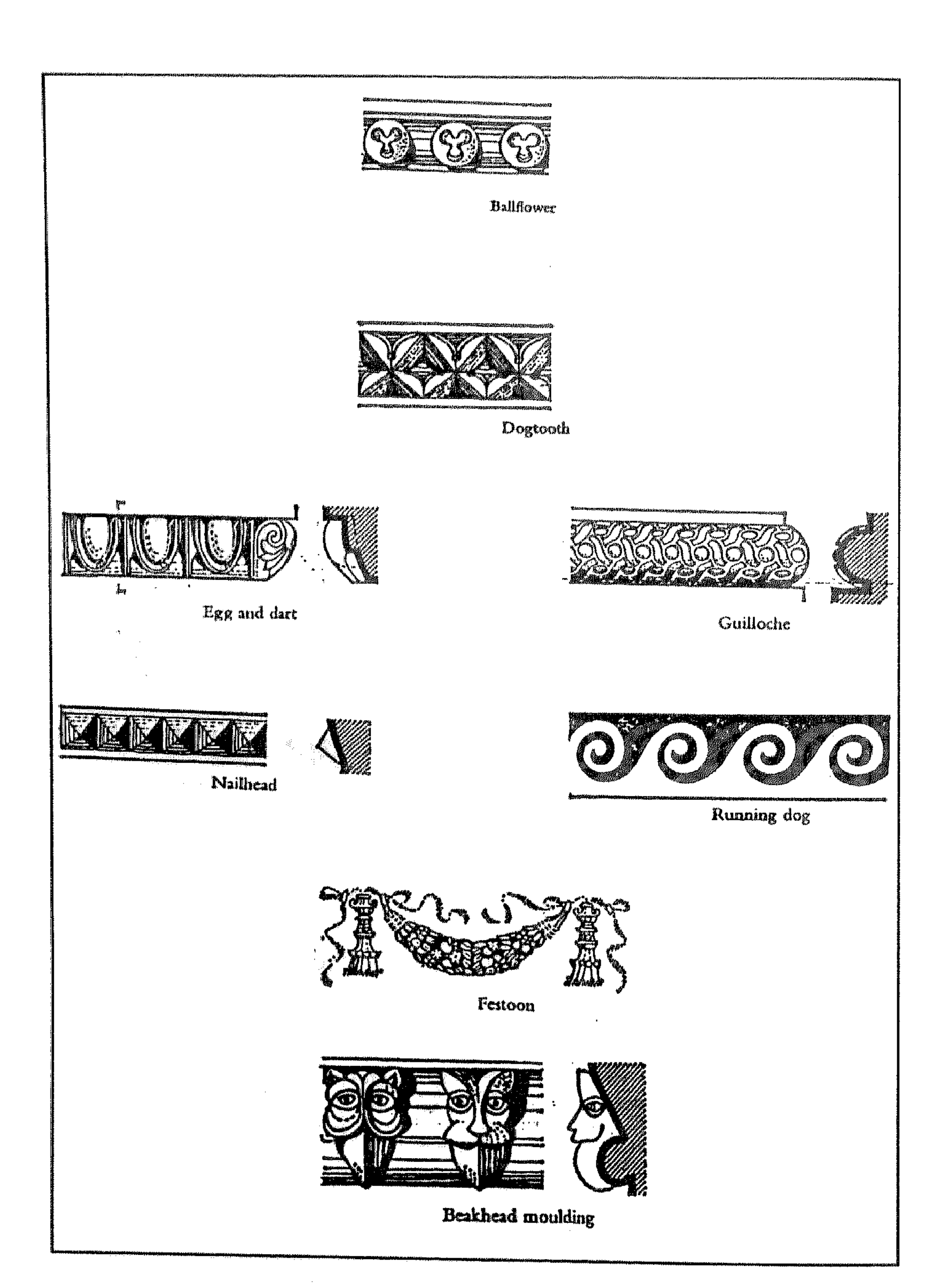
صورة ٣٤ - فسيفساء من فيلا هدريان (القنطور يهاجم النمر)



صورة ٣٥ - فسيفساء من فيلا هدريان (رعى الماعز)



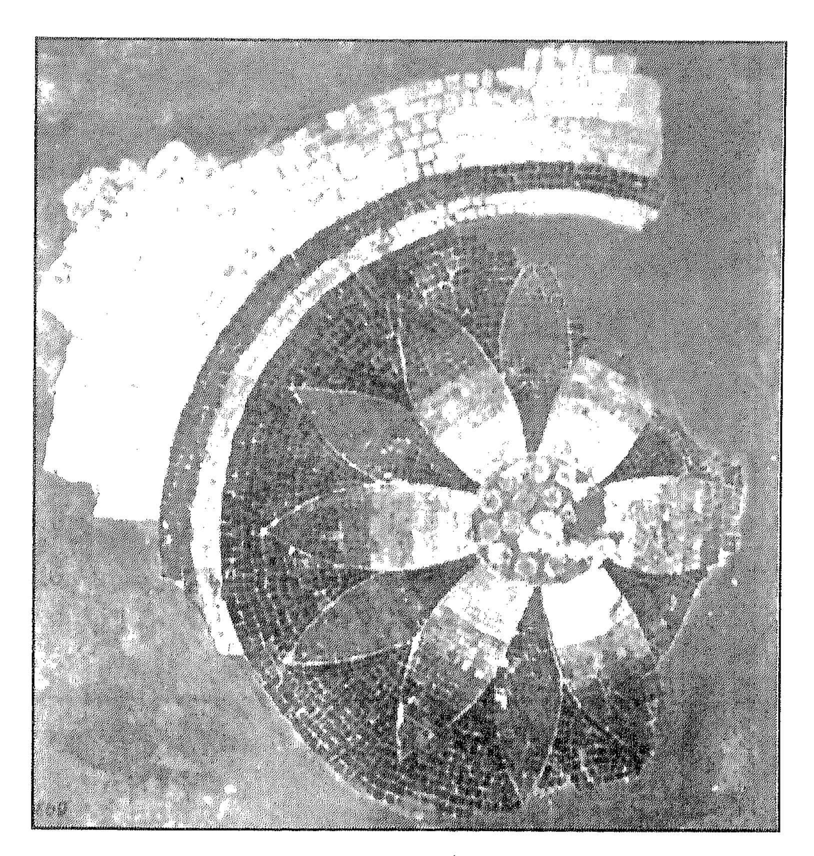
صورة صورة ٣٦ - فسيفساء من فيلا هدريان (الأسد يهاجم الثور)



صورة ٣٧ – مجموعة متنوعة من أشكال الزخارف



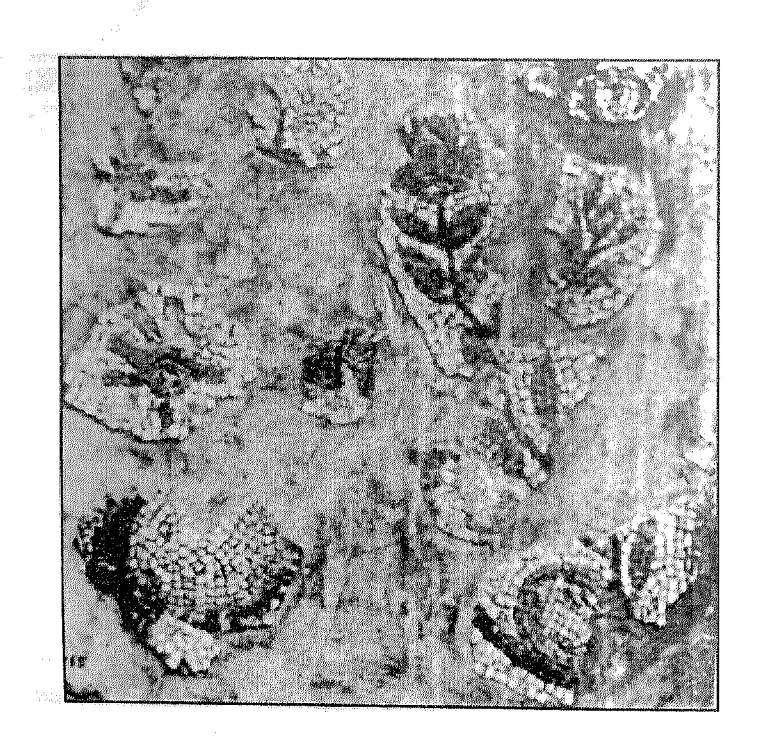
صورة ٣٨ - فسيفساء بشكل زخرفة *Wave - crest*



صورة ٣٩ - فسيفساء من أبى قير (زهرة *Nelumbo Nucifara*)



صورة ٤٠ - فسيفساء من أبى قير (نباتات مائية)



صورة ٤١ - فسيفساء من أبى قير (نباتات)



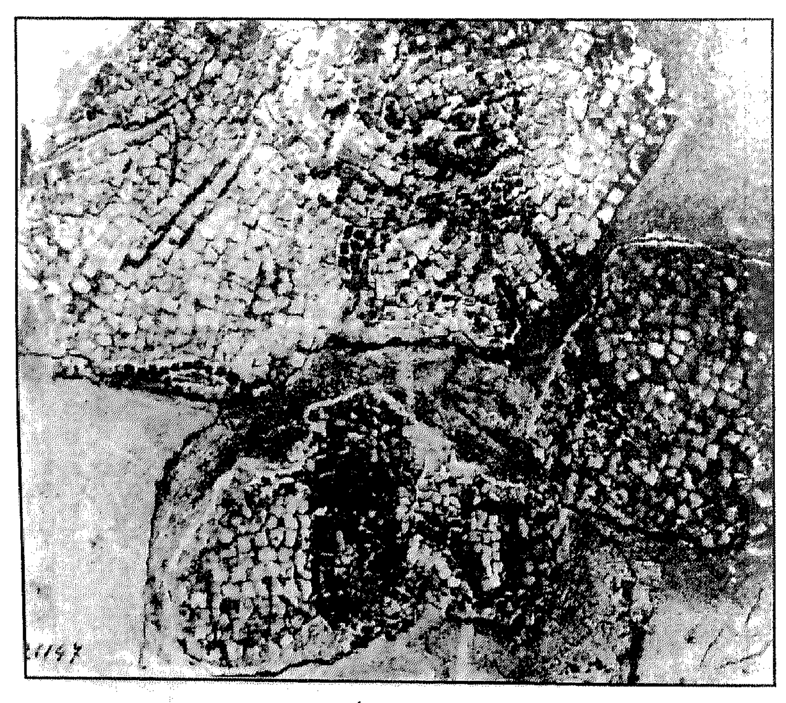
صورة ٤٢
فسيفساء من أبى قير
(طائر أبو قردان)



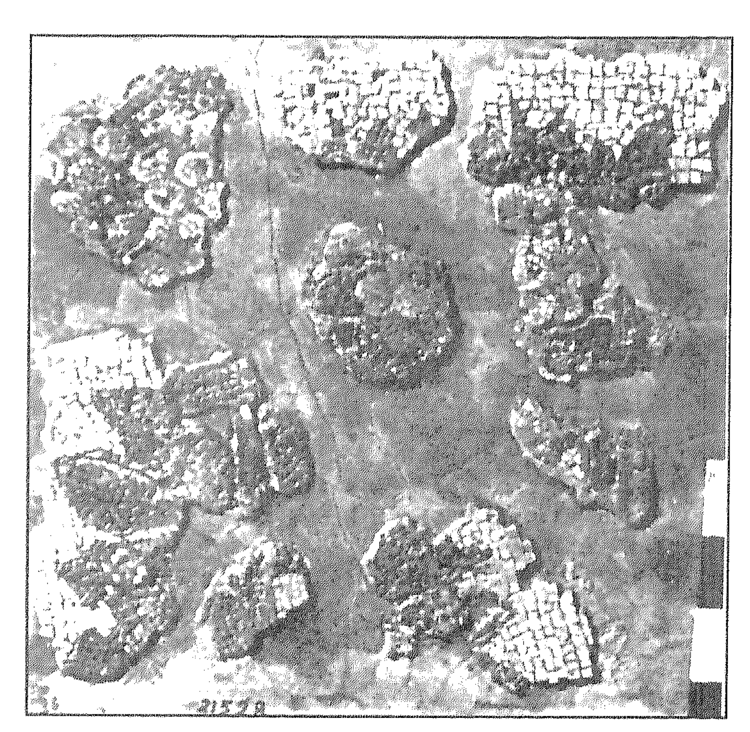
صورة ٤٣
فسيفساء من أبى قير
(الديك)



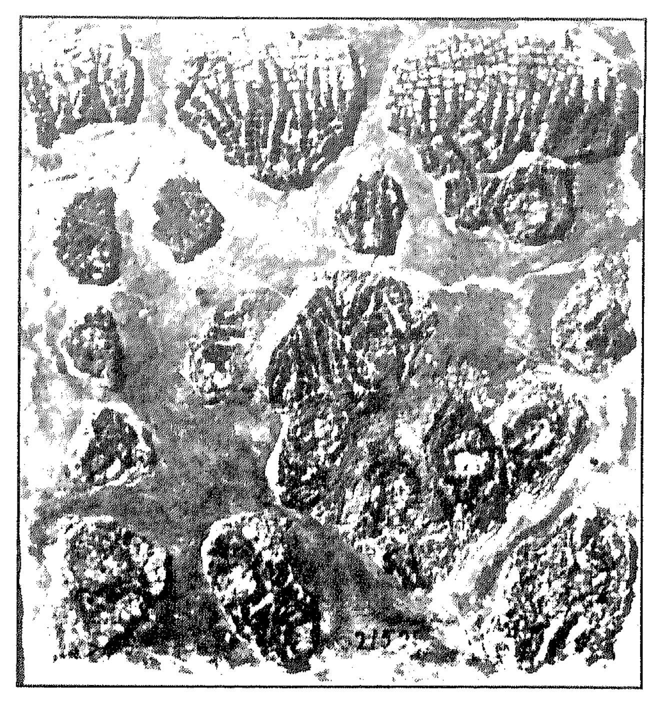
صورة ٤٤ – فسيفساء أبو قير (طيور ونباتات)



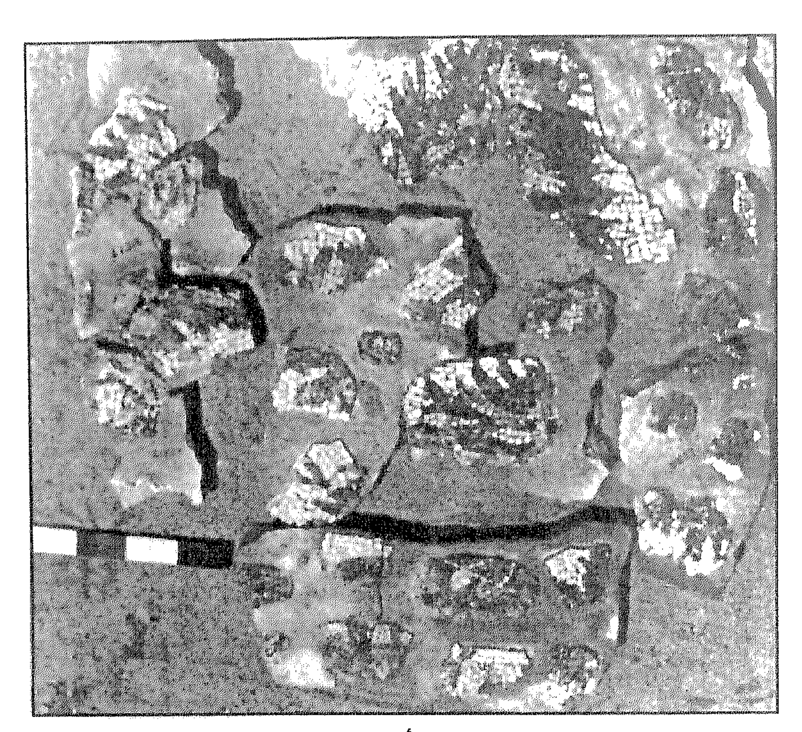
صورة ٤٥ – فسيفساء أبو قير (القزم)



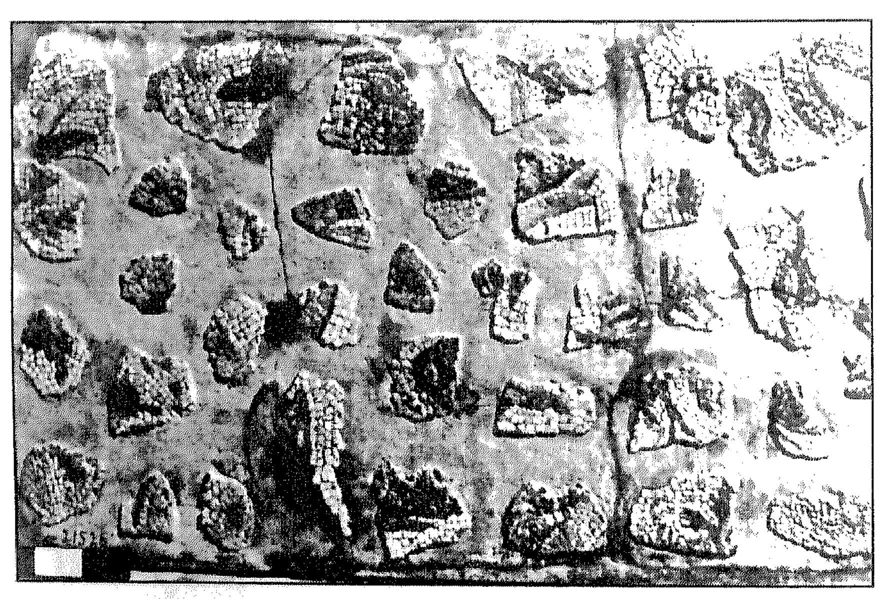
صورة ٤٦ - فسيفساء أبو قير (نباتات وأزهار وفاكهة)



صورة ٤٧ - فسيفساء أبو قير (نباتات)



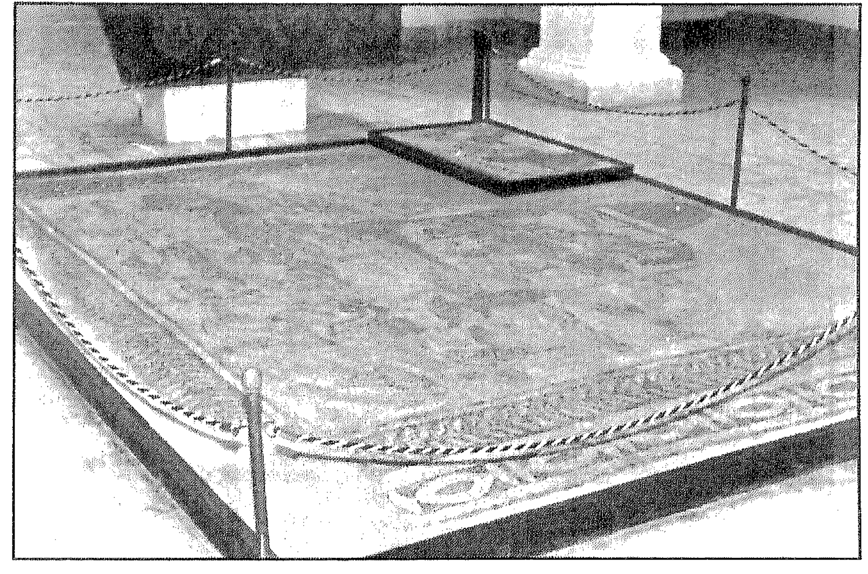
صورة ٤٨ – فسيفساء أبو قير (نباتات مائية وورد)



صورة ٤٩ – فسيفساء أبو قير (نباتات وطيور وسمكة وثعبان)



صورة ٥٠ – فسيفساء تل العمارنة (مستنقعات وبها قزم)



صورة ٥١ – فسيفساء تمويس (منظر عام



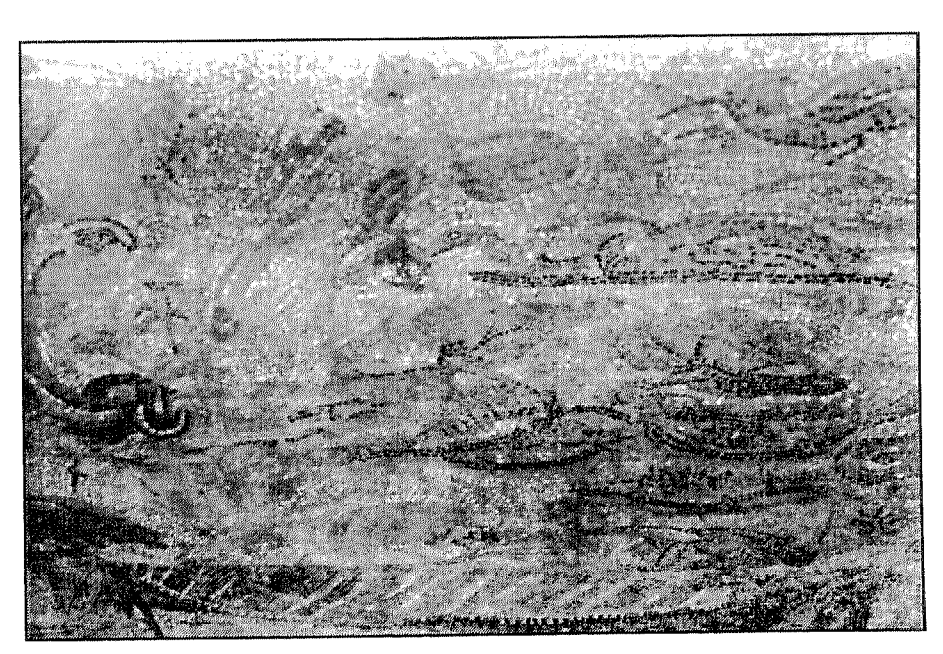
صورة ٥٢ - فسيفساء تمويس (منظر الرقص)



صورة ٥٣ - فسيفساء تمويس (الخيمة)



صورة ٥٤
فسيفساء تمويس
(قزماً يصطاد)



صورة ٥٥ – فسيفساء تمويس (البيئة النيلية)



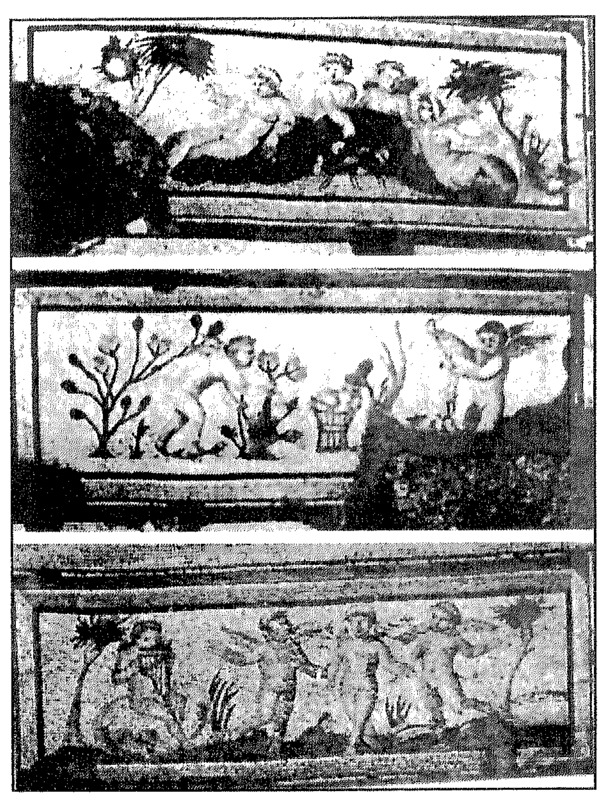
صورة ٥٦ - فسيفساء تمويس (البيئة النيلية)



صورة ٥٧ - فسيفساء فيلا قسطنطين



صورة ٥٨ - فسيفساء فيلا قسطنطين



صورة ٥٩
فسيفساء فيلا قسطنطين



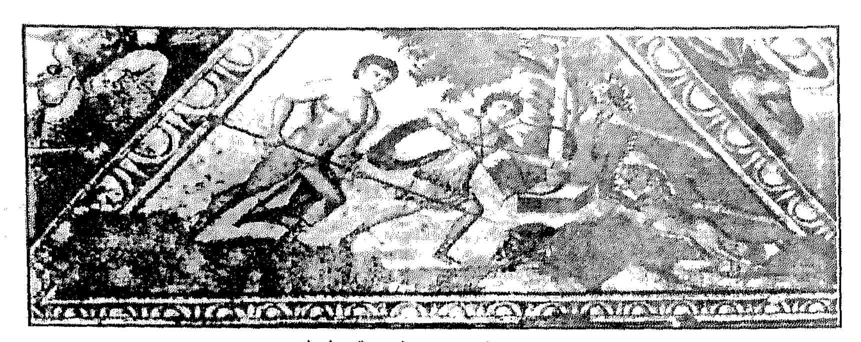
صورة ٦٠
فسيفساء
فيلا
قسطنطين



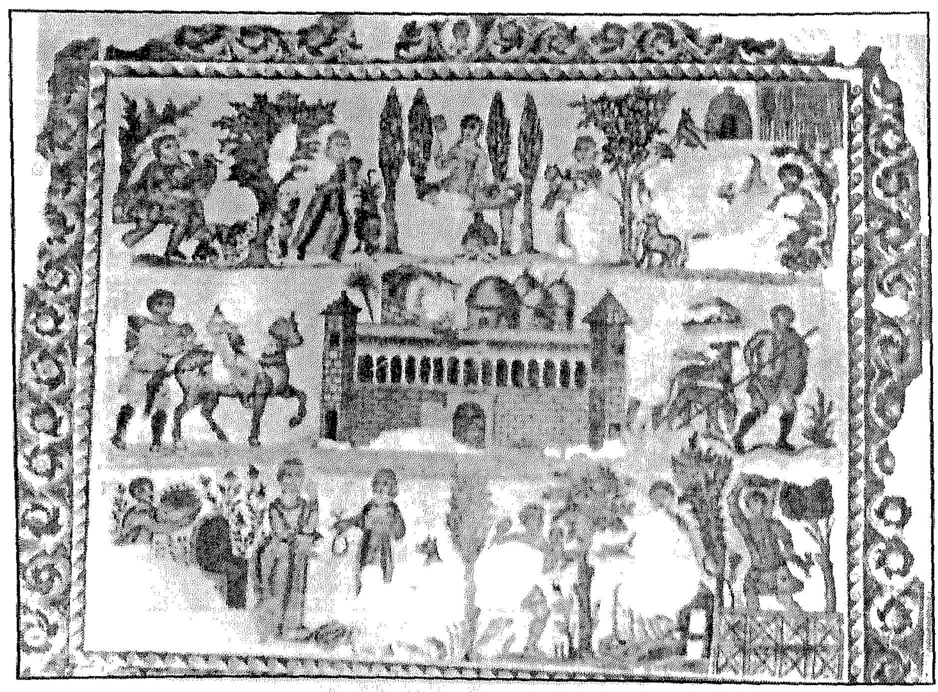
صورة ٦١
فسيفساء
فيلا قسطنطين



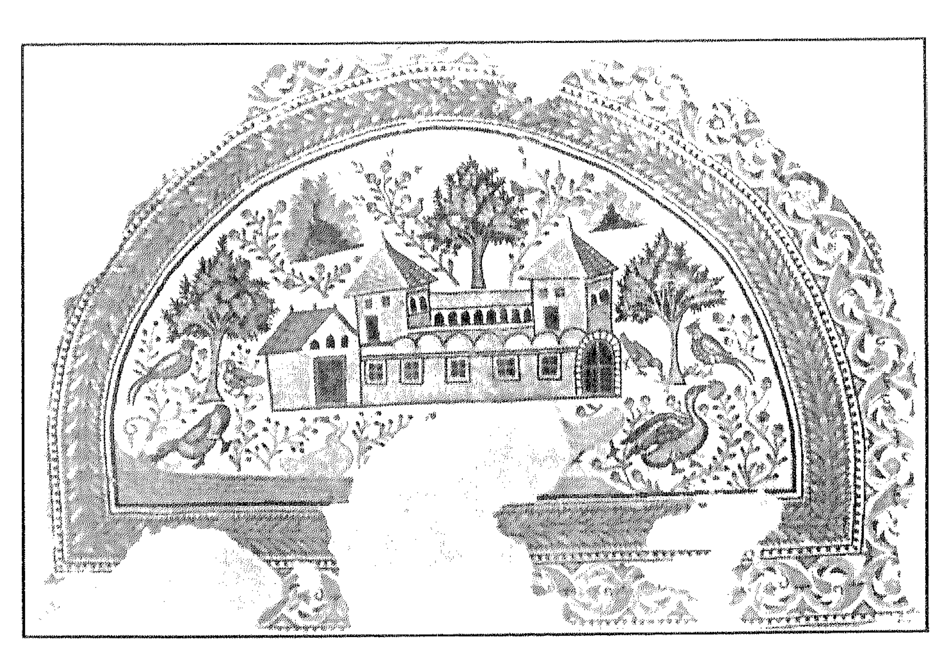
صورة ٦٢ - فسيفساء فيلا قسطنطين



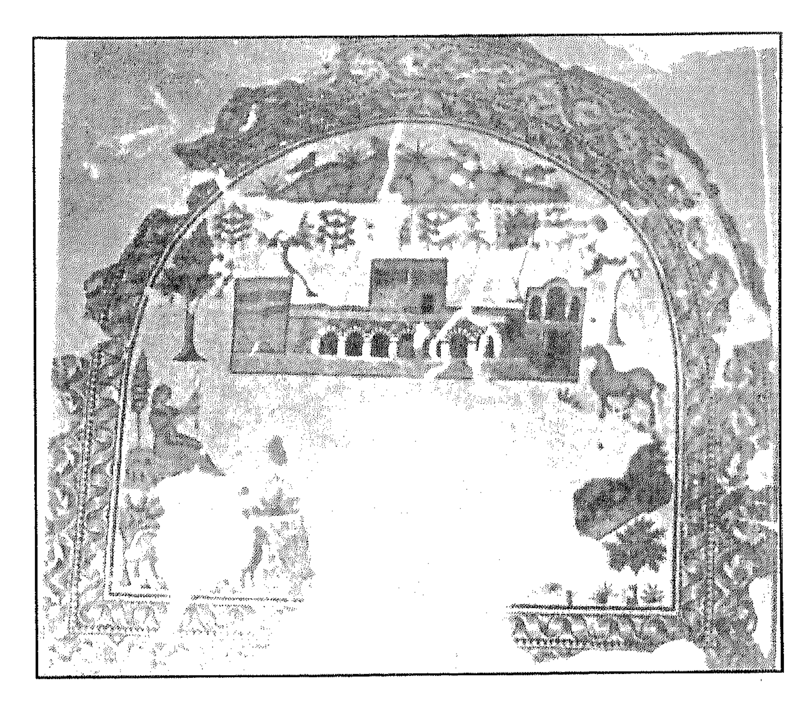
صورة ٦٣ - فسيفساء فيلا قسطنطين



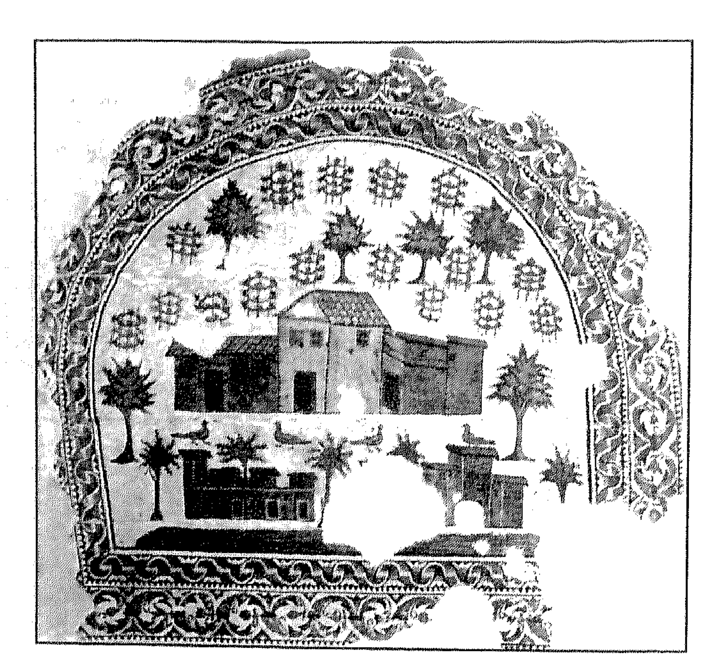
صورة ٦٤ - فسيفساء ضيعة السيد يوليوس



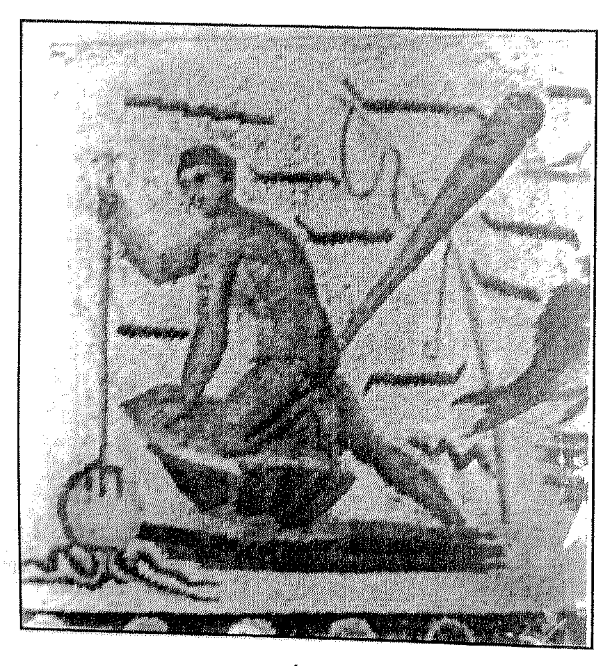
صورة ٦٥ - فسيفساء طبرقة (مسكن احد كبار المزارعين)



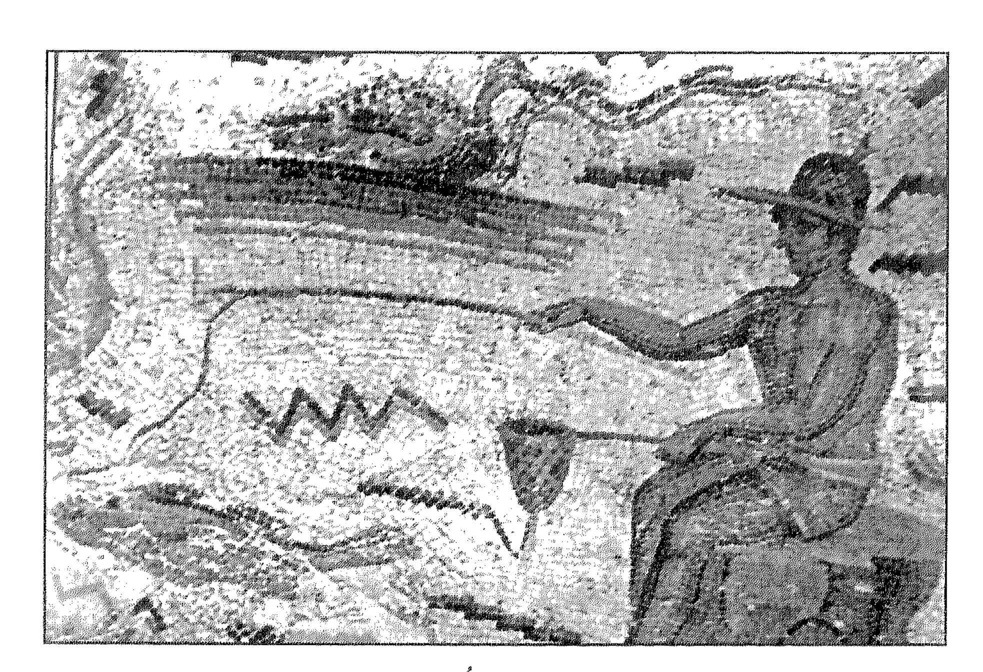
صورة ٦٦ - فسيفساء طبرقة (غازلة الصوف)



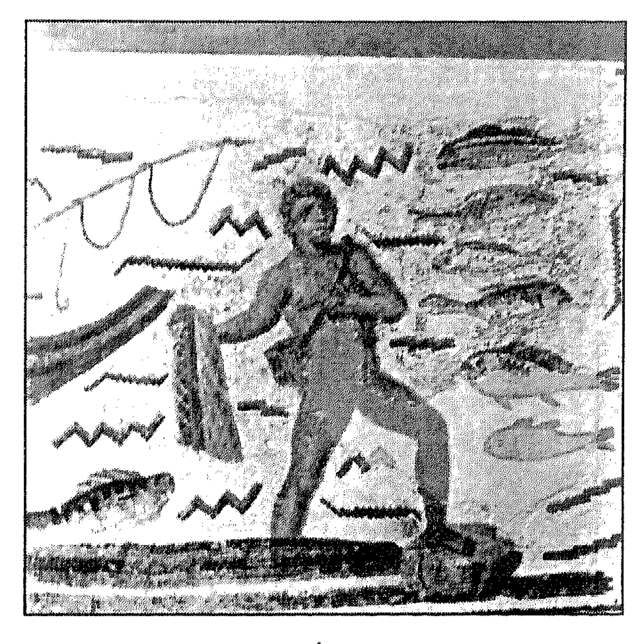
صورة ٦٧ - فسيفساء طبرقة (إنتاج النبيذ)



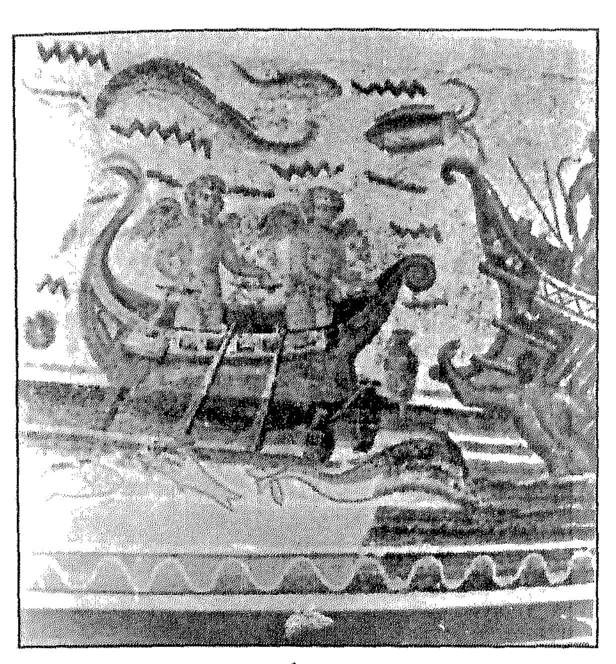
صورة ٦٨ - فسيفساء دُجة (الصيد بالحربة)



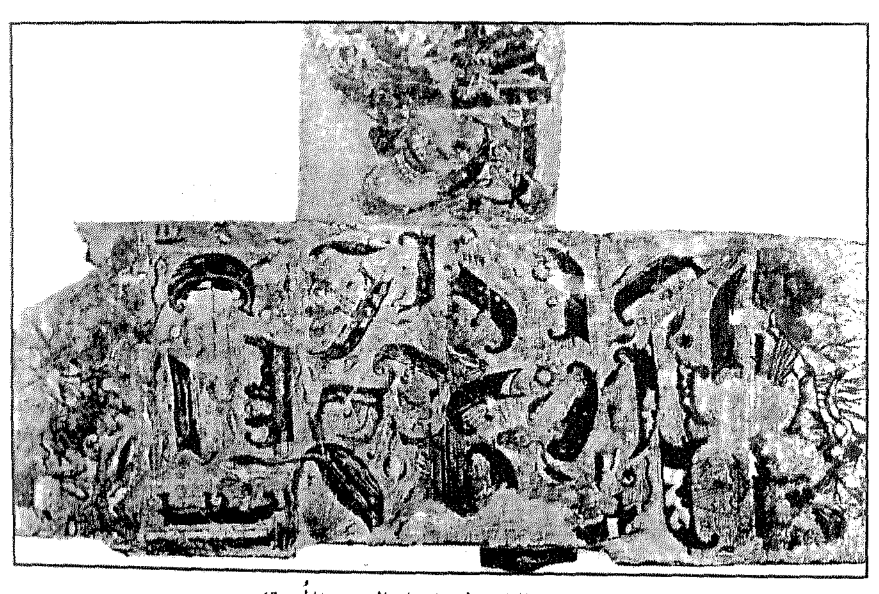
صورة ٦٩ ب - فسيفساء دُجة (الصيد بالسنارة)



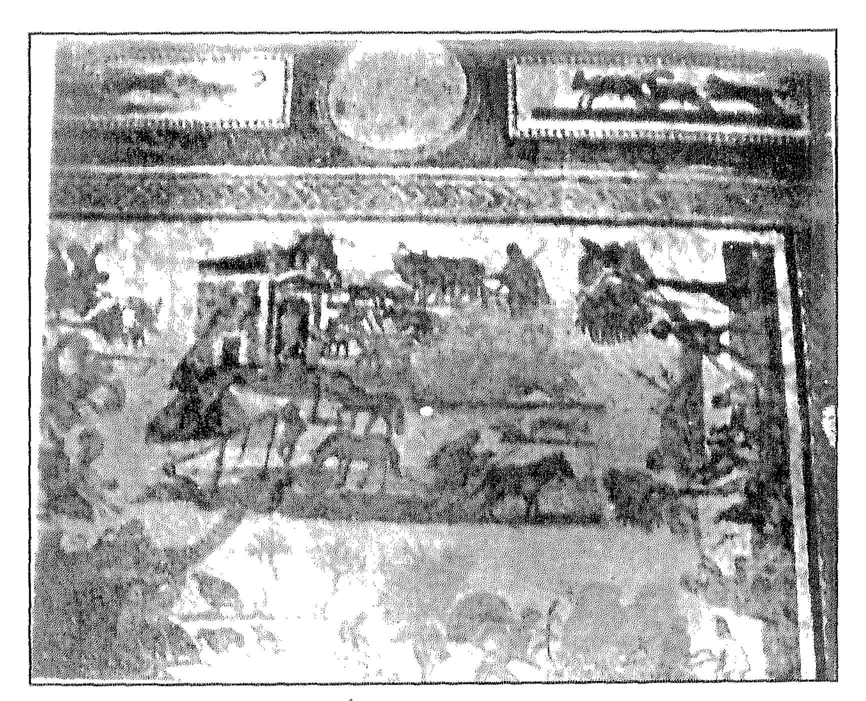
صورة ٧٠ - فسيفساء دُجة (الصيد بالشبكة)



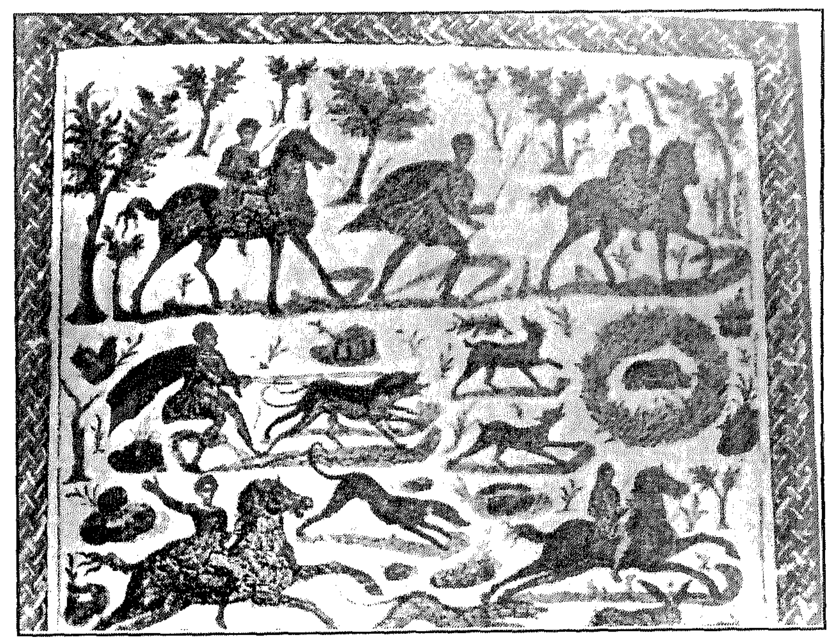
صورة ٧١ – فسيفساء دُجة (الصيد بالقوارير)



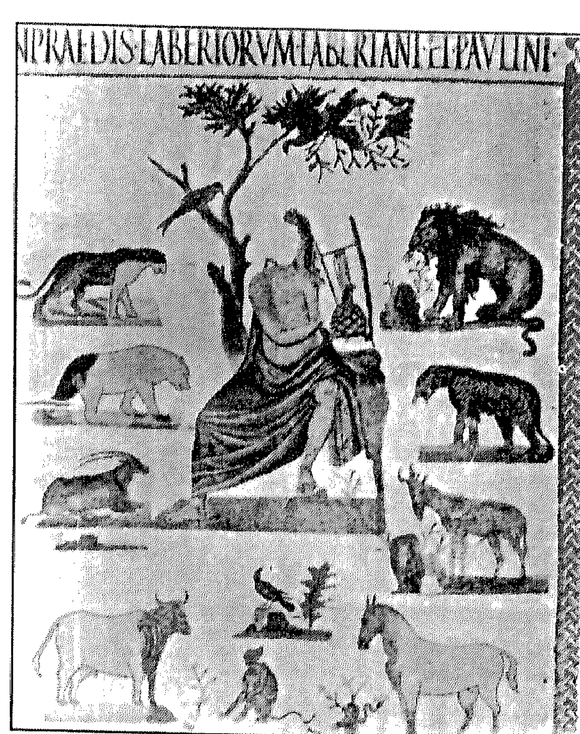
صورة ٧٢ – فسيفساء التبروز (المُدينة)



صورة ٧٣ - فسيفساء أوذنة



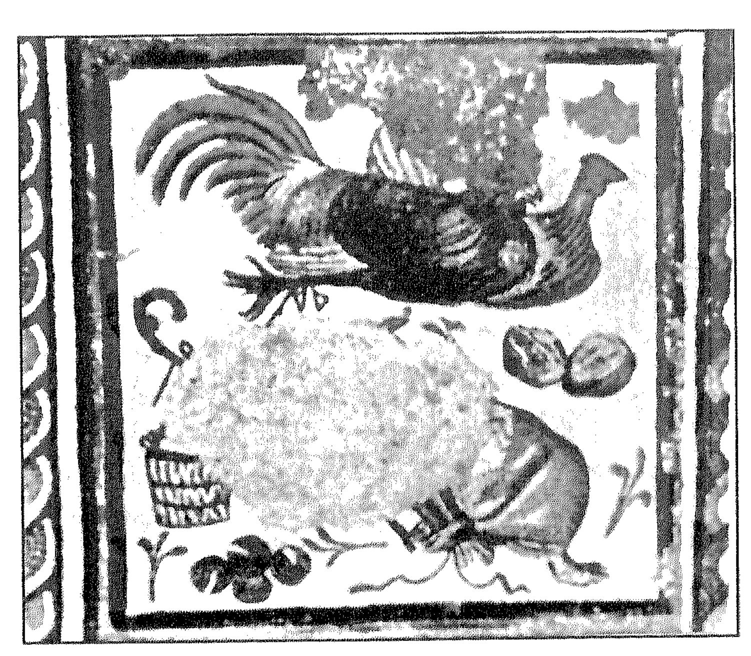
صورة ٧٤ - فسيفساء الجم (ألثيبوزوس)



صورة ٧٥
فسيفساء
أورفيوس
(أوذنة)



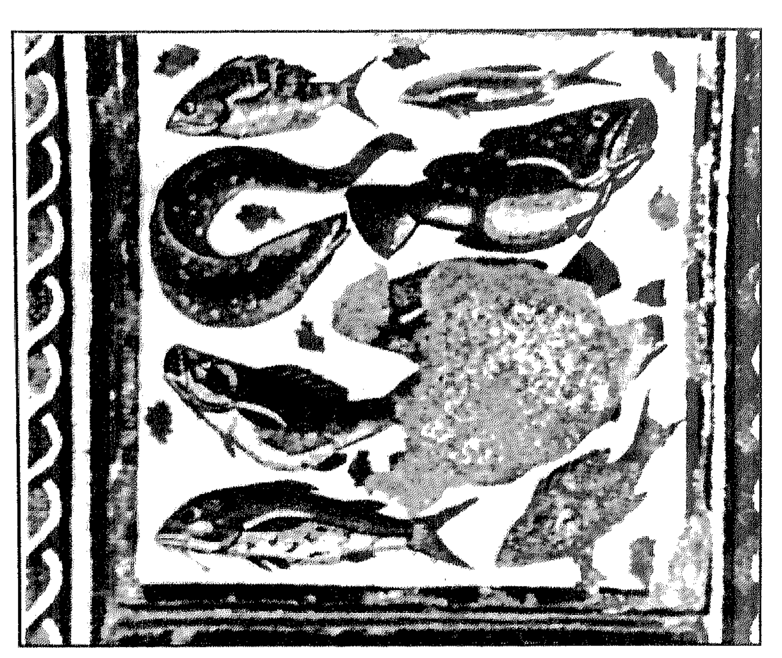
صورة ٧٦
فسيفساء
الفصول
(زليتن)



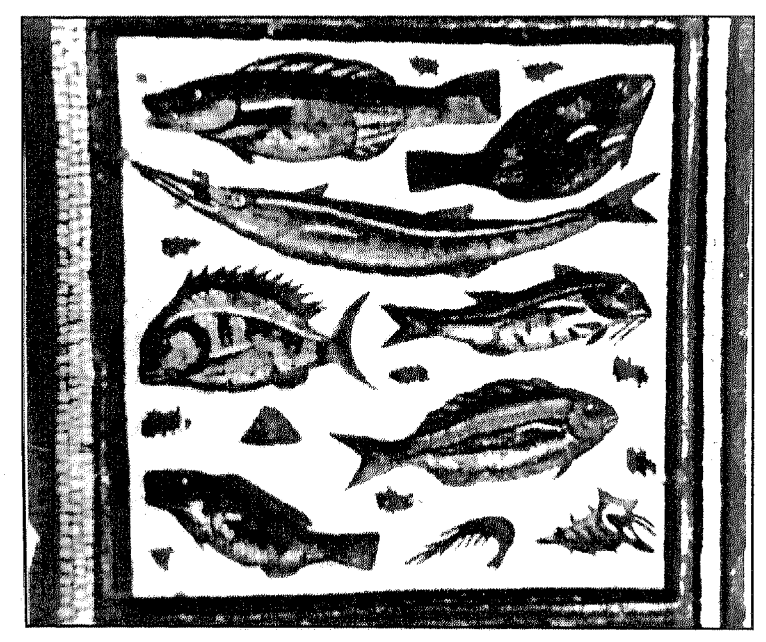
صورة ٧٧ - فسيفساء الفصول (التابلوه العلوى الأيمن)



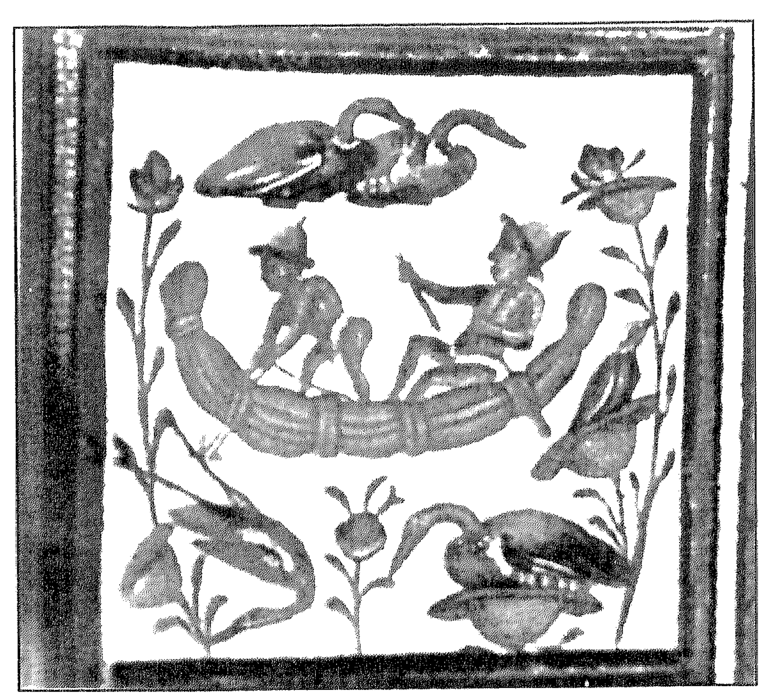
صورة ٧٨ - فسيفساء الفصول (التابلوه العلوى الأيسر)



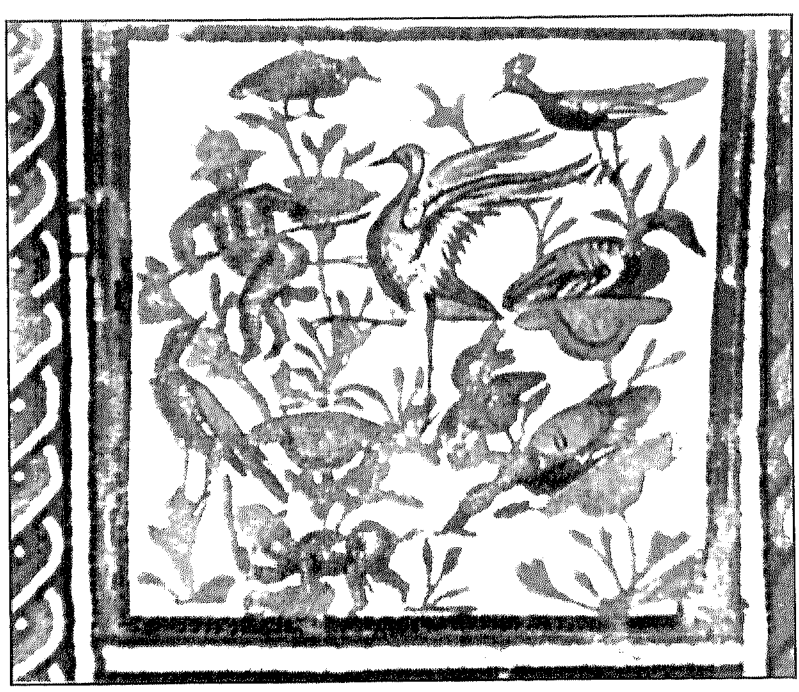
صورة ٧٩ – فسيفساء الفصول (التابلوه الأوسط الأيمن)



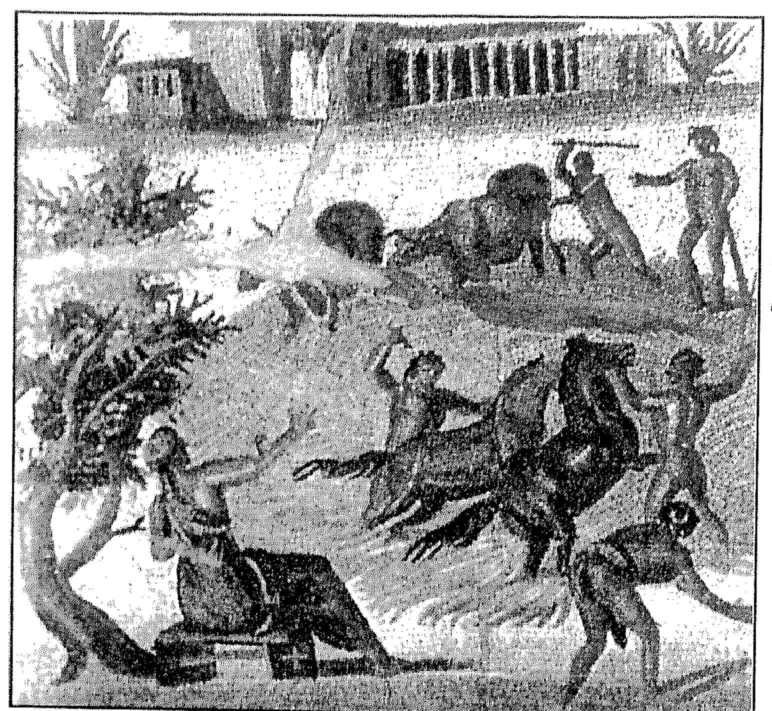
صورة ٨٠ – فسيفساء الفصول (التابلوه الأوسط الأيسر)



صورة ٨١ – فسيفساء الفصول (التابلوه السفلى الأيسر)



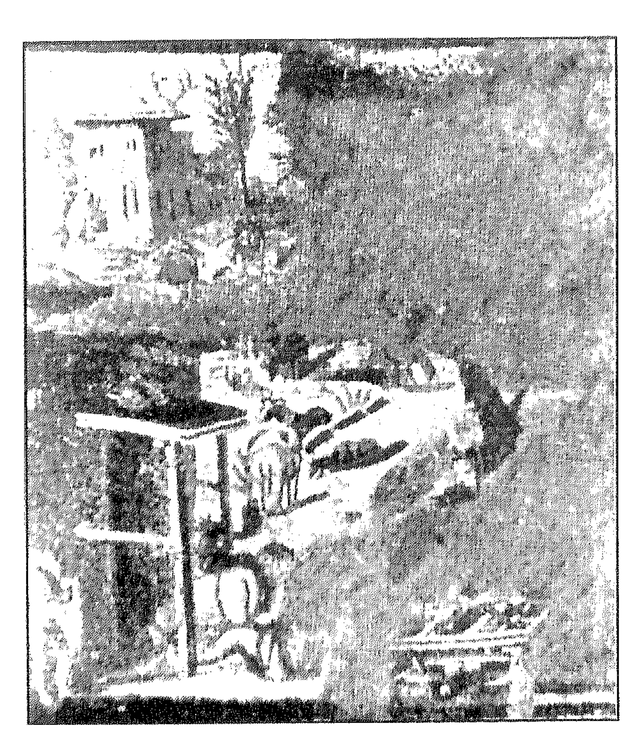
صورة ٨١٨٢– فسيفساء الفصول (التابلوه السفلى الأيمن)



صورة ٨٣
فسيفساء
دراس الغلال



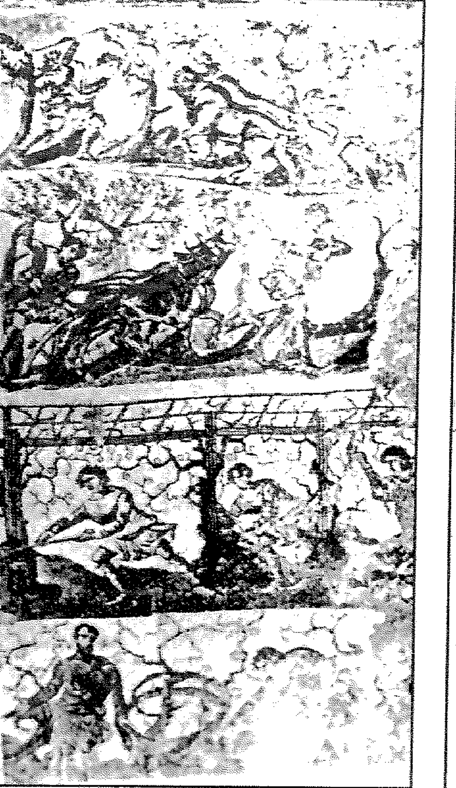
صورة ٨٤ – فسيفساء دراس الغلال



صورة ٨٥
فسيفساء
معمل الألبان



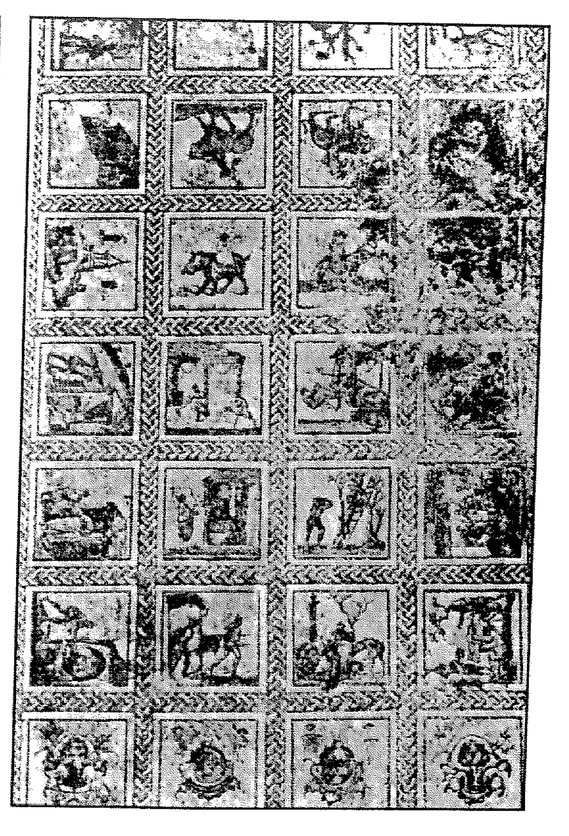
صورة ٨٦
فسيفساء
العمل الزراعى



صورة ٨٧ - فسيفساء شرشال (نوميديا)



صورة ٨٨ - فسيفساء نبتون و أمفيتريتي



صورة ٨٩ - فسيفساء فيينا

١ (&)	٨ ##	١٥ (&)	٢٢ (&)
٢ (&)	٩ @	١٦ @	٢٣ ##
٣ (&)	١٠ @	١٧ @	٢٤ ##
٤ (&)	١١ (&)	١٨ (&)	٢٥ ##
٥ (&)	١٢ (&)	١٩ (&)	٢٦ (&)
٦ (&)	١٣ (&)	٢٠ (&)	٢٧ (&)
[illegible]	١٤ *	٢١ *	٢٨ *

صورة ٩٠ – قطعة فسيفساء فيينا «تقويم ريفى مصور»

* = مربع يحتوى على شكل حلية

= مربع مدمر تماماً

@ = مربع به إحدي الجنيات

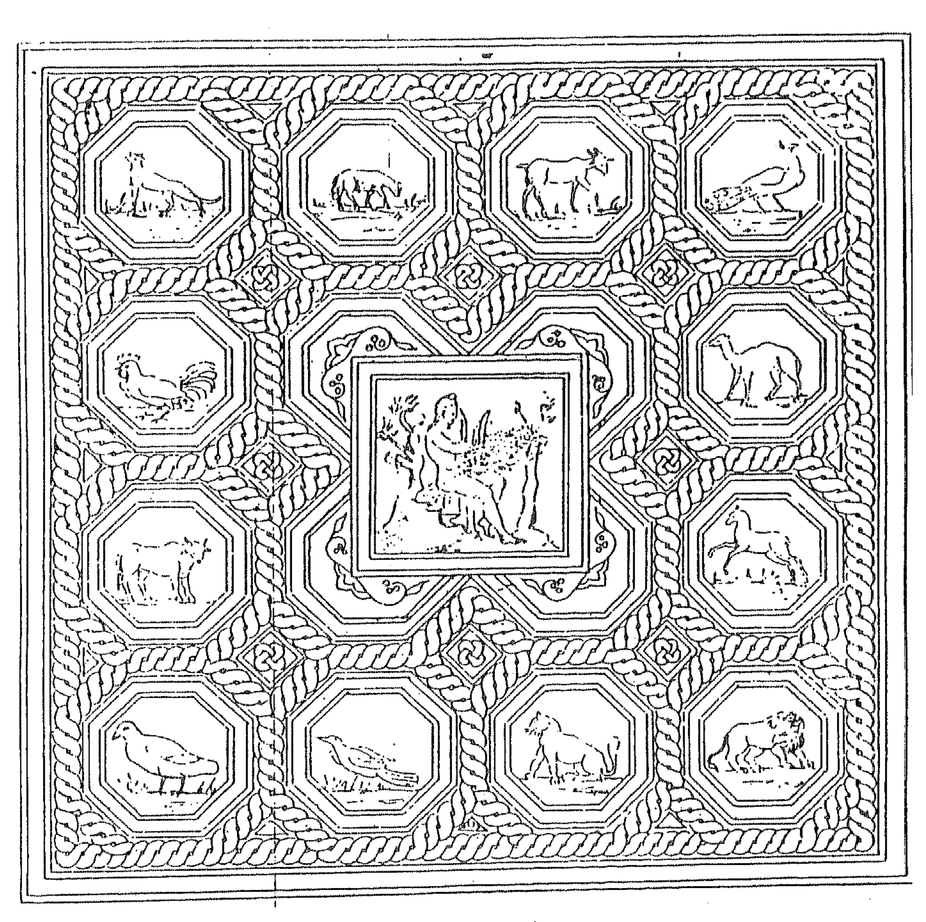
(&) = مربع به منظر طبيعى



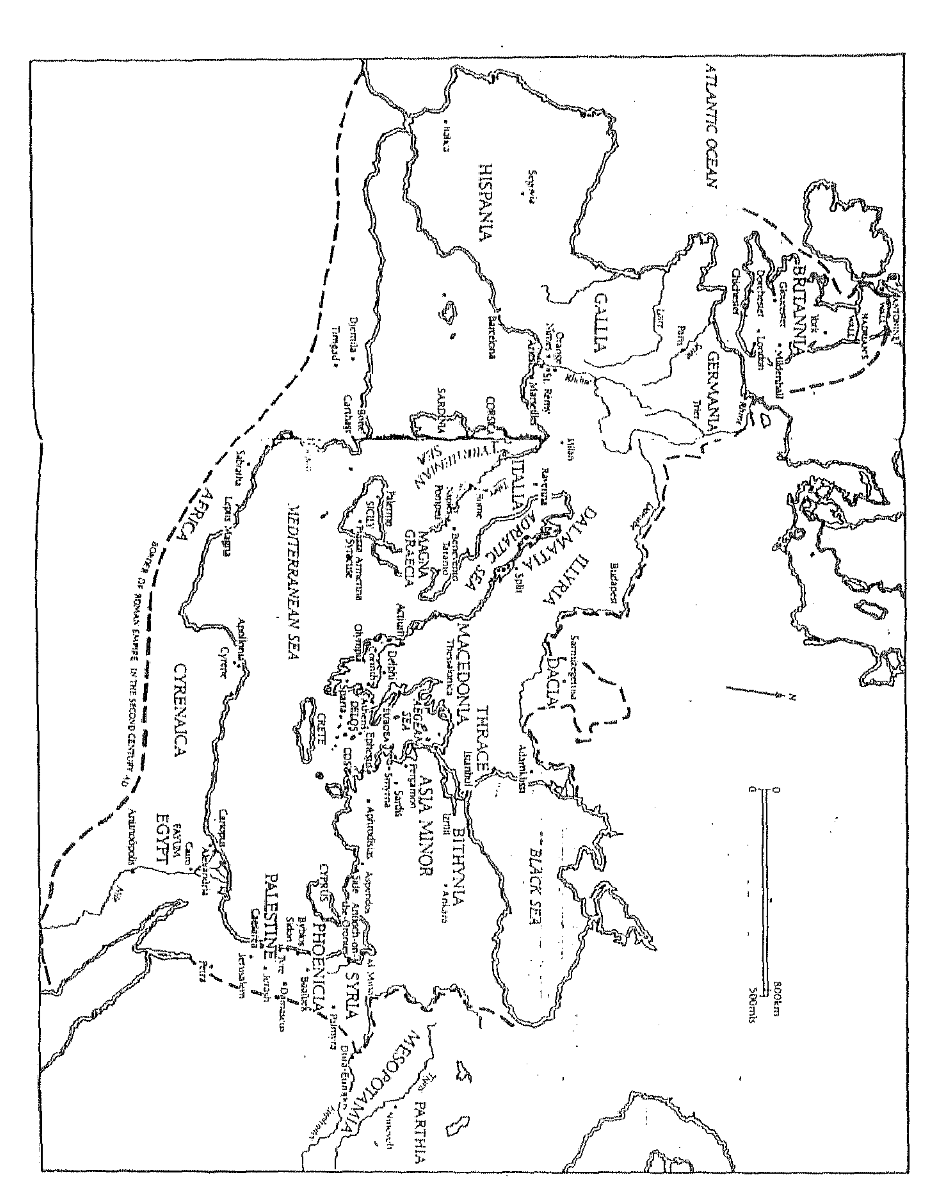
صورة ٩١
فسيفساء
أورفيوس
(من بالرمو)



صورة ٩٢ - فسيفساء أورفيوس



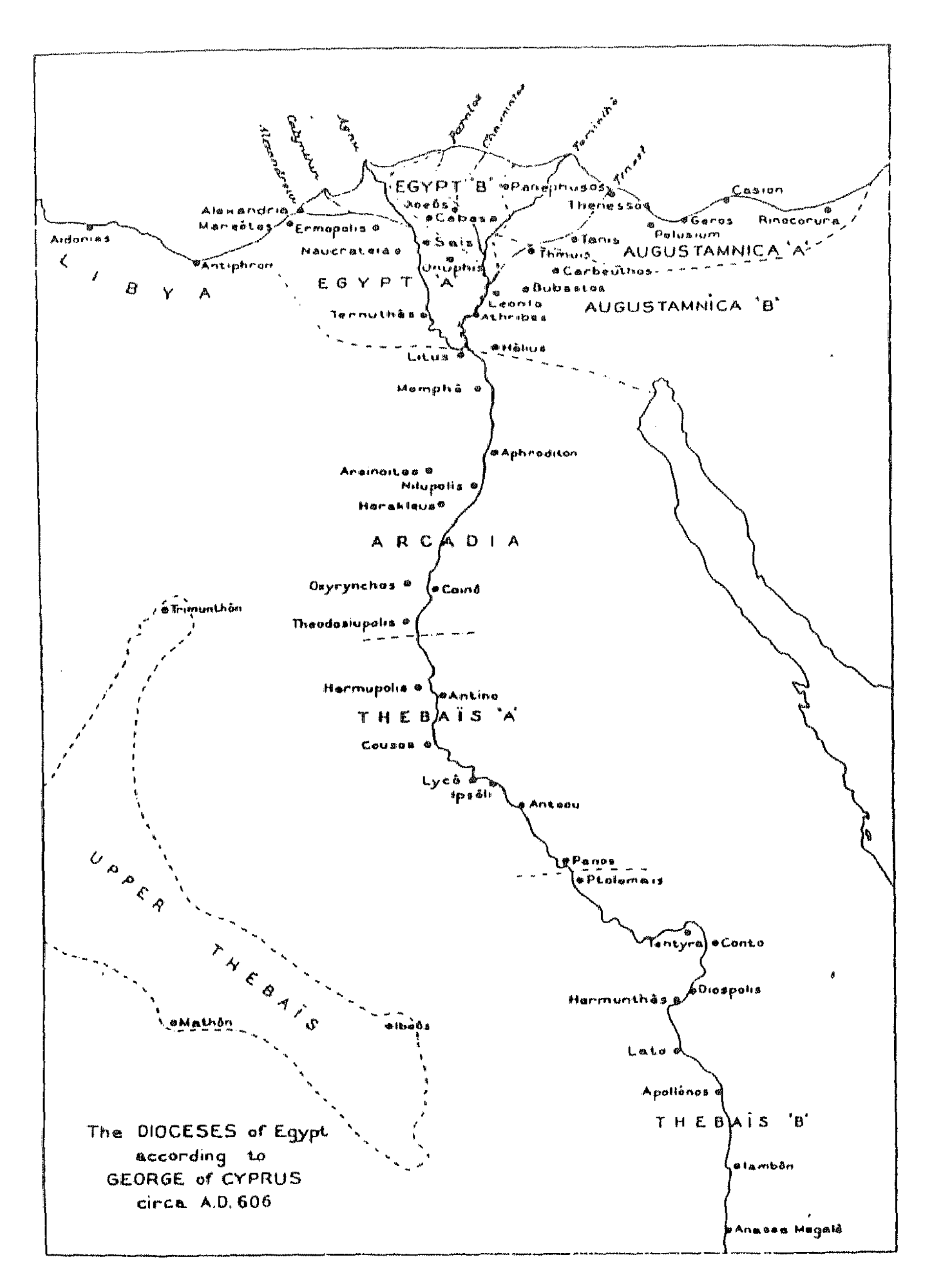
صورة ٩٣ - تصميم أرتود لفسيفساء أورفيوس بمتحف ليون



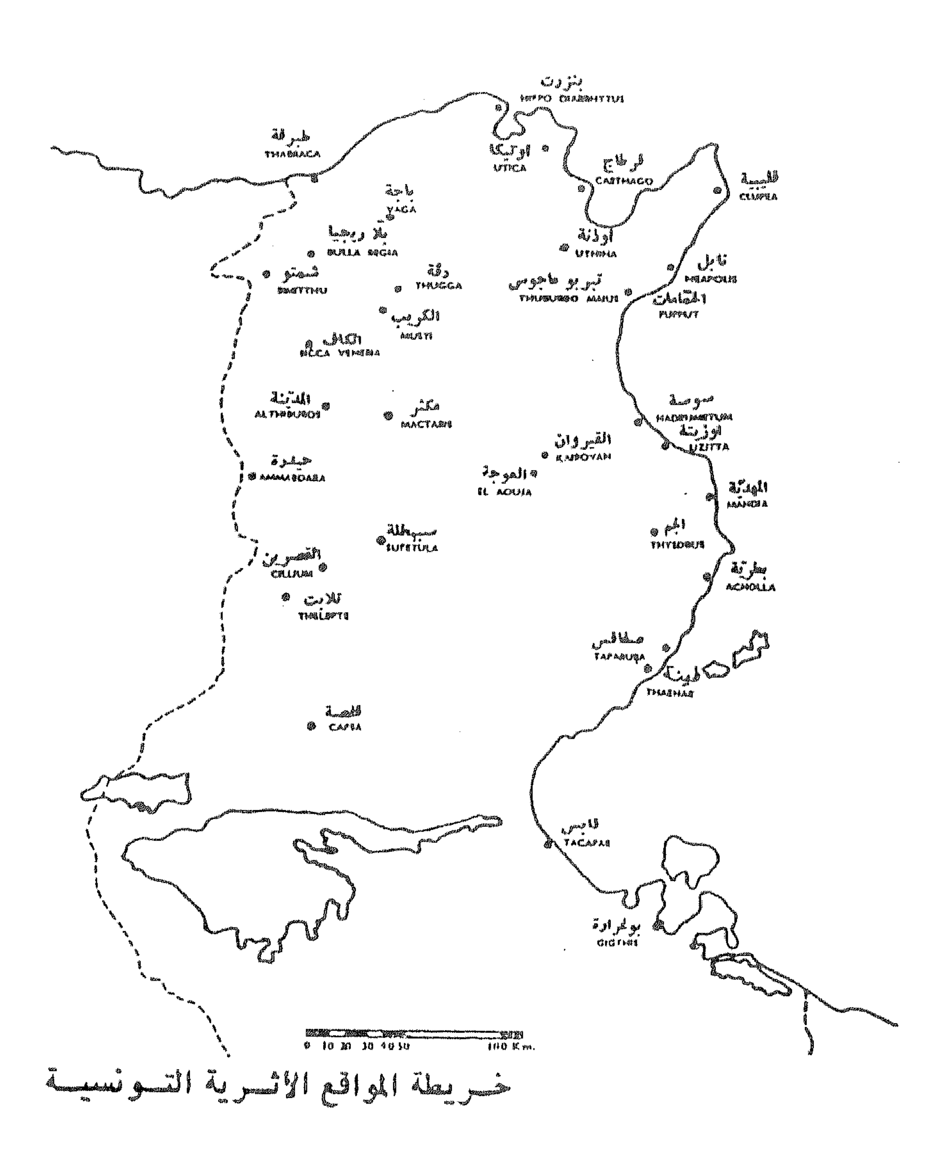
صورة ٩٤ – خريطة للعالم الرومانى فى القرن الثانى م. (أ ، ب)



ALPS
R. Po
R. Rubicon
ADRIATIC SEA
Elba
Lake Trasimeno
R. Tiber
Corsica
ETRURIA
APENNINES
LATIUM
TYRRHENIAN SEA
Ischia
Mt. Vesuvius
APULIA
Capri
CAMPANIA
Sardinia
CALABRIA
Sicily
N
0 200km
0 100mls



صورة ٩٥ – خريطة لمصر تبعاً لجورج القبرصى



صورة ٩٦ - خريطة لإفريقية القنصلية (تونس)

رقم الايداع
٩٩ / ٤٦٧١
I. S. B. N.
977 - 5946 - 00 - X



يتناول هذا الكتاب فنا بديعا وهو فن الفسيفساء، أو كما اشتهر بين الناس باسم الموزايكو.
وهو يقتصر على العصر الرومانى من خلال موضوع "تصوير الطبيعة".
ومع هذا فالكتاب يعطى للقارئ المتخصص، وكذلك العادى معلومات واضحة ووافية، بحيث
يقدم له صورة شاملة ليس فقط عن جغرافية، وتاريخ، وسياسة، واقتصاد وأساطير البلاد
المختلفة التى تناولها العمل، فتجعله يلم بجوانب الحياة المختلفة. وفى النهاية يتضح تأثير
طبيعة مصر الخلابة بصفة خاصة على شعوب وفنانى المناطق الأخرى.
وتكمن أهمية الكتاب فى كونه من الكتب القلائل التى كتب باللغة العربية عن هذا النوع من
الفنون، مستعينة فى ذلك بمراجعة أجنبية مختلفة اللهجات لاستعراض الآراء المختلفة عن
فن تصوير الطبيعة من خلال الموزايكو أو الفسيفساء الرومانى.